افتتاحية العـــدد

هيئـــــة التحريـــــر

مَغْرِبُ التَّنوُّع والاختِلاف

الأفُق الذي نَعْمَل في سياقه، هو أُفُق الحَداثَة والتّحْديث، أفُق الفكْر والإبداع اليَقِظ، الحَيّ المُتَجَدِّد الذي لا يَفْتأُ يُسائل نَفْسَه، وما يَفْتَحُه من طُرُق ومُنْعطَفات. فالثّقافَةُ المغربيّةُ اليوم، هي ثقافةُ تنوُّع وتَعَدُّد، ثقافةٌ تُسايرُ زَمَنَها بتأمُّل وإنْصات ونقْد ومُراجَعَة، وهذا هو مَصْدَر أبْداعيَتها، وما حقَّقَتْهُ من تراكُمات نوعيّة في كُلّ مَجالات وحُقُول المَعْرفَة، بما في ذلك الفُنُون البَصَريّة، والموسيقَى والسِّينما والرَّقْص والنَّحْت، رغم أنَّ هذا المَجال، بالذّات، ما زالَ لَم يَعْرِفْ ما يَقْتَضيه من توسُّع وانْتشار، باعتباره تعبيراً فَنّياً جمالياً، يُعيدُ تَشْكيلَ وتأثيثَ الفَضاءات العَامّة، ووضعها في سِياق المَعْنَى الثَّقافِيّ للمدينَة والعُمران.

بَاتَ من الضّرُوريّ، اليوم، إعادَة تَفْكير هذا التّراكُم، باعتبار القِيمَة الفكْريَة والفنية التي يَنْطَوي عَلَيْها. فنحن، هُنا، بصَدَد رأسَمال رَمْزيٍّ، في بُعْده الإنسانيّ الشّامل، لأنّ الثّقافَة المَغْربيّة، بقَدْر انْفتاحها على ماضيها، وقراءَته كإرْث ثقافي يُؤَصِّل للمَعْنَى الثَّقَافي عند المغاربَة، من مُنْطَلق الخُصُوصية المَحَلِّية، بقَدْر ما تَرَى في جوارها أُفُقاً للمُصافَحَة والحِوار، ولتَبادُل التَّجارِب والخبْرات والمفاهيم والأفْكار، لأنَّ الهُوية المغربية، لم تَكُنْ مُغْلَقَة على ذاتها، ولا مُنْكَفئَةً على ماضيها دُون مُسْتَقْبَلها، بل إنَّها، كما تَشْهَدُ بذلك المُدَوَّنات التَّاريخية، كانتْ، دائماً، هوية مُتنوِّعَة، وغَنِية بتَعَدُّدها، وبقبولها بـ «الآخر»، دون إقْصاء أو إبْعاد.

إعادة تَفْكير ما أنْجَزْناه، وما هو في صُلْب رَأْسمالنا الرَّمْزيّ، وهو، في جوهره، تَذْكيرٌ بمَنْ نَحْنُ، وما نَنْطَوي عليه من انْفتاح وتسامُح، وإيمان بالتَّنوُّع والتَّعدُّد والاخْتلاف. والثقافة المغربية، هي المِرْآةُ التي فيها نَرَى بصَفاء كُلّ هذه المعاني، وفيها نرى ذَلكَ الضَّوْء المُتبَدِّي في الأُفُق البعيد، لأنَّ المُسْتَقْبل، هو أحد أهَمّ رهانات الثَّقافة والإبداع. فلا شَعْبَ ولا أُمّة تَحْيا بما تَعيشُ عليه، بل إنَّها تَعْمَل على نَقْل إرْثها إلى الآتين من الأجيالِ القادِمَة، التي هي صَيْرُورَة النَّهْر المُتدَفِّق دون انْقطاع.

فـ «مجلة الثقافة المغربية»، هي إحْدَى جهات البَحْر التي منها نَرَى ما يَجْري في ماء المعرفة والثَّقافَة والجمال، من تحوُّلات، وما راكَمَه الشَّاعر، والكَاتب، والمُفَكِّر، والمعماريّ، والفنّان من تجَارب، وما طَرَحَه من أسْئلَة وأفكار، وما اقْترَحَه من مفاهيم، وتَصوُّرات نظرية، تدخل في مجال اهتمام هذا الطَّرَف أو ذاك، وهي، في أساسها، تَعْبيرٌ عن هذا الحاضِر المُنْطوِي على مُسْتَقْبَلِه، وعن المَغْرب الثَّقافِيّ الفنِّيّ، مغرب الثقافات والفنون، بامتياز. فكما تَبْقَى العِمارَةُ

دالّةً على وُجُودنا بالحَجَر، تبْقَى الكتاباتُ دالّةً على عُقولنا بالأفْكار، والأُمَم العَظيمَةُ، هي الأمَم التي تَحْتَفي بما لَهَا من تُراث ماديٍّ ورَمْزيّ، لأنّها تَعْرِف أنّ هذا التُّراث، هو أساس البِناء العَرِيق لهذه الأُمَم، ولِتارِيخها الذي يَحْمِيها من التّلاشي والتّلَف والانْهِيَار.

كَمَا أنّ هذه المَجلّة، هي خارِطَةٌ مَغْرِبِيّة، تَشْمَلُ كُل جِهات الوَطَن، من التُّراب حتّى الماء، لا مسافَةَ ولا فَرْق، وهي تَمْثيل لكُلّ التّعْبيرات الثّقافية والفَنِّية، لأنّها جاءَتْ لتَكون أرْضاً تَسَعُ الجَميعَ بالحرْص، طَبْعاً، على القيمَة الفكْرية والإبْداعية والفنية، حتّى لا يكون التّراكُم، تراكُماً بدونَ مَعْنَى، بدُون إضافة، بل أن يَكُونَ تراكُماً بالمَعْنَى النّوْعيّ الّذِي يُضِيفُ، وفيه جُرْأة في اقْتراح التّصوُّراتِ والأخِيلَة والأفْكار.



عيـــاد أبـلال

أنثربولوجيا التأصيل والهوية في المجتمع المغربي



مقدمة

يعتبر البحث في الأنثربولوجيا بحثاً في التأصيل الثقافي والاجتماعي، باعتبار الإنسان كائنا ثقافيا واجتماعيا بامتياز، ولذلك، فالبحث في الطقوس والعادات والتقاليد، وفي أنظمة القرابة وأشكال الوعي والتفكير، وفي العمران والمطبخ والضيافة، والموسيقى، وما إلى ذلك من تيمات ومواضيع الأنثربولوجيا، هو بحث في الهوية بما هي ذلك المركب المرن المتحول دوما في سياق الثبات الذي يميز الأفراد والجماعات فيما بينهم، كما يميز كل مجتمع على حدة في سياق التنوع والتعدد الثقافي الذي يعتبر ميزة البشر في الأرض، ولما باتت العولمة واجتياح النموذج الثقافي والحضاري الوحيد يهددان هذا التنوع بالاقتلاع والأفول، أخذ موضوع الهوية يستأثر منذ بضعة عقود بجهود كثير من المفكرين شرقا وغربا في المجالات المعرفية برمتها، وباهتمام الهيئات الدولية (1) ومراكز الأبحاث العلمية (2) ، والاستراتيجية بعد أن تجاوز صعيد النظر وغدا أزمة تعيشها الجماعات الثقافية في صميمها، تهدد في سياق ما تعرفه اليوم من اصطراع المصائر، بتفجير المشهد السياسي العالمي في أوربا والبلدان النامية، ومنها البلاد العربية التي تعيش وضعا أقل تكافؤا مع النظام الاقتصادي العالمي الجديد(3).

لذلك، فإن تخصيصنا هذه الدراسة لربط الخطاب الأنثربولوجي بالخطاب الأدبي-الثقافي من خلال التركيز على الرموز التلخيصية للثقافة المغربية، والمتمثلة في:

1 -المعمار التقليدي المغربي والديكور الداخلي.

2 - المطبخ.

3 - طقوس الضيافة وحفاوة الترحاب.

4 - اللباس التقليدي.

5 - الموسيقى.

هو بحث في الهوية الثقافية والحضارية المغربية، وتثمينا للذاكرة الجمعية التي باتت تعيش تحت تهديد العولمة والاستلاب الثقافي. إن المسعى إذن، هو ربط الحاضر بالماضي وتعريف الأجيال الحالية والقادمة بغنى وتنوع الموروث المغربي في شقيه المادي واللامادي، باعتباره رأسمالا كبيرا وجب صيانته وتثمينه.



أنثربولوجيا التأصيل والهوية:

تندرج هذه الدراسة في إطار الأنثربولوجيا الثقافية، وترتكز أساسًا على البحث في الأصول الثقافية للهوية الفردية والجماعية، من خلال مباحث متعددة ومتداخلة في الآن نفسه، ومن بين هذه المباحث: الطبخ، وطقوس الضيافة، واللباس والموسيقى، ومعمار المباني والديكور الداخلي للمساكن، في أفق رسم سجل أنثربوثقافي للتميز والتفرد اللذين يميزان كل مجتمع من المجتمعات، وبذلك يقتضي هذا الفرع المعرفي من فروع الأنثربولوجيا تداخلاً معرفيًا وتخصصاتيًا؛ حيث تحضر الجغرافيا الثقافية، التاريخ، اللسانيات حضورًا لا مندوحة للباحث الأنثربولوجي عنها لإغناء دراساته وأبحاثه.

وإذا كانت مباحث: اللباس، والمطبخ، وطقوس الضيافة والترحيب، والموسيقى... تشكل عصب اهتمام أنثربولوجيا الاستهلاك، فإننا نشير إلى أن أعمال (**إدوارد هال** Edward Twitchell Hal ؛1978) وخاصة كتابه: (**البُعد الخفي**) الذي نقل إلى اللغة الفرنسية سنة 1987، بعد صدوره باللغة الإنجليزية سنة 1966، قد أسست لمقاربة أنثربولوجية لميادين الاستهلاك المتأثرة بالمدى أي الهندسة والأثاث والهندسة الداخلية والألوان والإنارة والتكييف واللباس وبصورة خاصة تلك الأماكن المشتركة التي يتواجد فيها الناس أحيانًا كحشود كثيفة: مراكز النقل العام، وأماكن العمل، وأماكن التسلية، والطرقات العامة، والمدن. وتهتم دراسات **هال** بأحداث التواصل بما فيها التواصل الحسي بين أفراد الجماعة، لتصب أيضًا في أنثربولوجيا أنماط الحياة والاستهلاك الثقافي، التي ترتبط بدورها ارتباطًا وثيقًا بإشغال البُعد المكاني، مع التذكير بأنه يمكن تعريف الثقافة على أنها وسيط التواصل بين شاغلي حيز مكاني ذي تأثير معين(4)، على أننا سوف نركز اشتغالنا في إطار قراءتنا للمتون السردية المقترحة على ارتباط هذه المباحث بالهوية الفردية والجماعية، ذلك، وكما يؤكد (**نوربرت إلياس**): «أن عادات الاستهلاك، تحدد الشروط والأوضاع الاجتماعية، التي تعكس حقيقة الهوية الفردية والجماعية».

ولما كانت الهوية السردية للكتابة الأدبية القصصية منها والروائية هي في العمق كتابة تحتفظ بالانتماء الثقافي الذي يميز الكاتب كفرد وكمتكلم باسم الجماعة، فإن الخصوصيات الاجتماعية والثقافية للنص المكتوب لا يمكن فهمها إلا بالعودة إلى المجتمع باعتباره نصًا ثقافيًا، وفي ظل هذا الارتباط تشكل الكتابة الأدبية مجالاً خصبًا للبحث الأنثربولوجي الثقافي، وميدانًا أساسيًا لجمع المعطيات حول خصوصيات المجتمعات الثقافية، من خلال التركيز على الأشكال المعمارية ذات الامتداد التاريخي للمباني، وشكل التعاطي مع المجال بصفة عامة، مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الرياضات والمباني التقليدية للمدن العتيقة التي تعتبر سجلاً معماريًا أصبح يشكل قيمة تاريخية وهوياتية للمدن المغربية، بالخصوص، يجب صيانته وحمايته كرأسمال له خصوصية مادية ورمزية، كما من خلال المسح السينوغرافي للديكور الداخلي الذي يشكل براديغماً أيقونياً بالنسبة للمجتمعات العربية عامة. وهنا تتوحد الطبقات والفئات الاجتماعية ما دام هذا البراديغم يحتفظ بالقيمة التاريخية، كما هي الحال بالنسبة إلى أنواع الأثاث والستائر الخاصة بكل غرفة من الغرف، والنقوش على الخشب أو على الجبس، وتوضيبات الرخام والزوايا، وما إلى ذلك من الأشكال الفنية والجمالية التي تتخذها المساكن والمباني داخليًا.

إن الخصوصيات الاجتماعية والثقافية للنص المكتوب لا يمكن فهمها إلا بالعودة إلى المجتمع باعتباره نصًا ثقافيًا

وفي سياق التفرد والتميز الهوياتي دائمًا يأتي المطبخ كأحد الأركان الأساسية التي تميز كل شعب من الشعوب وتضمن تفرده الثقافي، ومن هنا يصبح توثيق طرق الطبخ وأشكال الأطباق الغذائية بكل ما يرتبط بذلك من مقادير الدهون والخضر والأبازير

وفي سياق التفرد والتميز الهوياتي دائمًا يأتي المطبخ كأحد الأركان الأساسية التي تميز كل شعب من الشعوب وتضمن تفرده الثقافي، ومن هنا يصبح توثيق طرق الطبخ وأشكال الأطباق الغذائية بكل ما يرتبط بذلك من مقادير الدهون والخضر والأبازير... وكذا توثيق ارتباط كل وجبة من الوجبات بالمناسبات التي تشكل أجندة ثقافية للهوية الجماعية التي ترتبط بأشكال متعددة من الحلويات التي تشكل بدورها مكونًا هامًا من مكونات المطبخ المتعددة والمختلفة من منطقة جغرافية إلى أخرى؛ إذ يتحدد ارتباط المطبخ بالتعدد الثقافي لكل مجتمع من المجتمعات.

يعتبر سجل اللباس ضمن السياق نفسه، سجلاً ذا أهمية قصوى في إطار هذا التوثيق الثقافي، الذي يرتبط بدوره بالزمن والمكان؛ إذ لكل زمن أو مناسبة ولكل مكان زي خاص به، يحتفظ بالقيمة التاريخية والإجماع الشعبي كما هي الحال بالنسبة إلى الزي التقليدي، لا بالنسبة إلى النساء فحسب، بل بالنسبة إلى الرجال كذلك. وفي ظل هذا الارتباط ما بين اللباس والزمن والمكان، تأتي طقوس الضيافة والترحاب كرمز تلخيصي لهذه الهوية؛ حيث يصبح الضيف في حد ذاته مناسبة خاصة لتوضيب البيت داخليًا، وتغيير اللباس حسب طبيعة الضيف والمناسبة، وكذا عرض مختلف منتوجات المطبخ، من وجبات غذائية وأطباق الحلويات التي لا تخرج عن هذا الارتباط بشكل يجعل

يتحدد ارتباط المطبخ بالتعدد الثقافي لكل مجتمع من المجتمعات

كل المكونات الثقافية التي أتينا على ذكرها تشكل نسقًا طقوسيًا.

إذا كانت كل هذه المكونات ما تزال تشكل بالنسبة إلى عدد كبير من الأسر المغربية أساسات ثقافية تحيل على الأصل والانتماء، خاصة في بعض المناسبات الدِينية، فإن مكونًا ثقافيًا آخر، بالرغم من أهميته التاريخية والأنثربوثقافية والاجتماعية، أصبح لا يحظى بنفس الإجماع والأهمية، باستثناء بعض المناسبات؛ حيث تحول من بعده الشعبي إلى بعده النخبوي، مما يشكل خطرًا على التأصيل الهوياتي للمغرب، هذا المكون هو موسيقى الآلة، التي لظروف تاريخية وثقافية واجتماعية فقدت عددًا كبيرًا من النوبات الأربع والعشرين؛ إذ لم يبق منها سوى إحدى عشر نوبة. الشيء الذي دفع الروائي **أحمد التوفيق** لكتابة رواية تحمل عنوان (**غريبة الحسين**) وهي نوبة من نوبات الموسيقى الأندلسية أو الموسيقى الأصلية كما يحلو لهذا الروائي أن يسميها، في أفق تأصيل أنثربولوجي للهوية الثقافية المغربية. والحكاية التي تستند عليها الرواية هي عبارة عن قصة متخيلة لشاب مغربي (عمر) يقصد باريس لدراسة القانون، ليتعرف على شابة فرنسية في إطار ترتيب مسبق لنادي فرنسي مهمته الدبلوماسية والسياسية هي ترتيب أمور خروج المستعمر بتثبيت الشخصيات التي يراها مناسبة لمرحلة ما بعد الاستقلال، لكن بعد عودة عمر إلى الدار البيضاء، سوف تقرر كلود وأبوها زيارة المغرب لدراسة تراثه الموسيقي، وخاصة موسيقى الآلة من جهة، وترسيم علاقتها بعمر من جهة أخرى.

لكن نظرًا لشخصية عمر الانفعالية وعدم قابليته استيعاب أفكار وأطروحات النادي، سوف تتخلى كلود عن حبها لعمر بعدما أحبت ابن عمه علال؛ حيث تأتي

إن مكونًا ثقافيًّا آخر، بالرغم من أهميته التاريخية والأنثربوثقافية والاجتماعية، أصبح لا يحظى بنفس الإجماع والأهمية، باستثناء بعض المناسبات؛ حيث تحول من بعده الشعبي إلى بعده النخبوي، مما يشكل خطرًا على التأصيل الهوياتي للمغرب، هذا المكون هو موسيقى الآلة، التي لظروف تاريخية وثقافية واجتماعية فقدت عددًا كبيرًا من النوبات الأربعة والعشرين؛ إذ لم يبق منها سوى إحدى عشر نوبة

الرواية عبارة عن قصة رومانسية لا تخلو من غرابة. لكننا ووَفق طبيعة هذه الدراسة منهجيًّا سوف نركز على الحضور الأنثربولوجي لتيمات تشكل نسغ التأصيل للهوية الثقافية، خاصة وأن القصة في حد ذاتها تشكل في نظرنا مجرد خلفية وأرضية مكنت **أحمد التوفيق** من محاولة التنبيه لغنى المغرب الثقافي، لذلك نجده يتموقع مؤرخًا لهوية مغربية أصبحت جل مكوناتها الثقافية والحضارية مجرد سجل تراثي، يحاول من خلاله البرهنة على قيمته الثقافية، فالهوية والحالة هذه لا تبرز وتتمظهر إلا من خلال عمل ثابت يوضح ويبلور المسافة والتورط التدريجي في علاقة جدلية مع مختلف إطارات الدلالة والمعنى؛ حيث يتموقع الفرد. وهنا يمكننا أن نكتشف مختلف التمايزات المتعارضة فيما بينها.

إن الهوية ليست معطاة هكذا، بل هي بناء يمكن البرهنة عليه؛ حيث تتبنين دائمًا كنتاج وكنتيجة وساطة نشيطة ما بين مختلف السجلات الثقافية(5). هكذا إذن جاءت الرواية عبارة عن دعوة مباشرة بضرورة إيلاء مزيد من العناية والاهتمام بالتراث الثقافي والتشبث بالهوية المغربية العربية، دون الانغلاق على الذات، مبرزًا بشكل ضمني جهل جيل بأكمله (جيل الاستقلال وما بعده) بهذا التراث، وهو ما نستشفه من قول السارد: «... وخجل عمر مرة أخرى لجهله بحضارة بلده ولعن في نفسه جميع العلوم والتخصصات التي لا تبدأ بمعرفة الذات الوطنية»(6)، مضيفًا: «... عمق ثقافتها تدرك أيضًا أن الثقافات ستنهار إذا لم يأخذ كل واحد منا موقعه الثابت في الثقافة باحترام أعرافه وأعراف الثقافات الأخرى وهي تعشق حضارة الشرق.»(7)، وفي سياق الجهل بالانتماء والهوية الثقافية، يكتب **أحمد التوفيق** على لسان سارده: «تعجبت كلود من هذا الجهل الذي يبدو عند عمر بثقافة بلده وقالت في نفسها لعل ذلك يرجع إلى انقطاع الجيل الجديد عن الثقافة الأصيلة، ولعل ذلك بسبب التعليم الذي أدخله الاستعمار، ومهما يكن الأمر فهو أمر مؤسف أن يكون الذين سيتحملون مقاليد البلاد جاهلين بثقافة بلادهم، فذلك لا يعوضه أن يعرفوا العلوم المشتركة بين الناس... »(8)، ولذلك تجد الروائي وقد انتقى «خماسية» تشكل كما سوف نرى رموزًا تلخيصية للثقافة والهوية المغربيتين، مذكرًا بماضيه الحضاري من خلال الإحالة التاريخية على الأندلس بكل تراثها الثقافي والحضاري العربي الذي ساهم فيه المغرب بشكل كبير إلى درجة أن حضوره بقي راسخًا رغم خروج العرب من الأندلس.

في هذا السياق يكتب **أحمد التوفيق**، وقد رسم تخييليًّا مسارًا مكانيًّا لروايته تتوقف من خلاله كلود وأبوها بالأندلس، لدى صديق العائلة «الدون بارا» باعتبارها (الأندلس) شاهدًا على الهوية التي يحاول الروائي استحضارها تبيئًا للأصل والانتماء: « وكانت خطته مع ابنته في المرور على الأندلس من أجل الوقوف على معالم تشبع بها القلب والحس، تعين على إدراك ما هو مقبل عليه من موسيقى المغرب الأصيلة التي لها صلة بهذه الحضارة الباذخة...»(9)؛ حيث الموسيقى مجرد رمز وسيلي مكن المغرب من التواصل مع الغرب باعتباره بوابة المشرق الكبرى، خاصة وأن موسيقاه تعتبر برأي الباحثين ملتقى تلاقح عدد كبير من موسيقات الشرق، وخصوصًا موسيقى الآلة التي ساهمت في ابتكار نوباتها عدد من الثقافات.



إن متعة الأذن التي جاء في أثرها السيد فيرني وابنته كلود باحثاً في الموسيقى الأصلية للمغرب، محاولاً تدوين نوباتها التي لم تدون بعد، وباحثاً عن النوبات التي اندثرت مع الزمن، حسب الرواية، لا تشكل سوى رمز ثقافي من رموز الثقافة والحضارة المغربية/العربية. لذلك كان المقام في الأندلس مقاماً تخييلياً حاول من خلاله الروائي ربط الأندلس بالمغرب ثقافياً، من خلال تأويل أنثربولوجي رمزي يتحقق في لغة أدبية وفنية رائعة. يقول السارد:

«استيقظت كلود باكرا وفتحت أبواب الشرق واستنشقت بعمق ثلاث مرات لتملأ رئتيها بنسيم صيف مودع وكانت تمتد أمام بصرها أشجار الزيتون ولوز وبرتقال إنه الشرق في نظرها، رحل ناسه من هنا قبل قرون وظلت آثاره شاهدة وعلى مائدة الإفطار مع أبيها والدون بازا يمشي ويجيء ويئزئز. كانت كلود تستحم بأوهامها عن الشرق تحت دالية العنب التي تغطي رواقاً مشرفاً أمام القصر (...) وهناك استيقظت سواكن الوجد الشرقية في القادة الفرنجية وأصيبت بنوع من الهذيان، وهي تعبر عن الإعجاب المفرط في تعليقها على ما تتخيله عبر أطلال القصور الخليفية. واندهش والدها كما لم يفعل من قبل لغزارة علم بنته ولهذا التقمص لتاريخ الشرق وكأنها مسكونة بروح منه غيبية تتكلم وكأنها ترى الخليفة يجر طيلسانه وقواد العساكر يذهبون ويأتون بالقراطيس التي فيها الأوامر والأخبار وكأن ابن زيدون وابن عبدوس هناك في حلة جدل، وكأن الرميكية تتدلل على وصيفاتها، وكأن الجواري يتنافسن في الترتيبات قبل الخروج لاستعراض ستتغنى فيه أصوات إبراهيم...»(10).

إن انبهار الأجانب (كلود وفيرني) بالحضارة الشرقية؛ حيث يشكل المغرب الحضاري والثقافي حبل الوريد ما بين الغرب والشرق، كما يشكل قلب الأندلس النابض، وجهل جيل، وربما أجيال بكاملها، بما في ذلك من يتقلد مناصب سامية كما يقول السارد في الرواية بالهوية الثقافية والحضارية لبلدهم سيجعل أحمد التوفيق المتمرس بالدراسات التاريخية والثقافية يقتفي أثر الأنثربولوجيين في بحثهم التسجيلي والتأويلي لهذه الهوية التي باتت في مهب الجهل والتدمير.

تعتبر دراسة هذه الرواية أنثربولوجياً ضمن هذا السياق عملية قرائية كفيلة بإخراج السجل الثقافي المغربي في خصوصيته الهوياتية من الخفاء إلى صلب التجلي من خلال التركيز على تصنيف وتأطير مختلف المعطيات الأنثربولوجية وَفق خماسية علاماتية (رمزية) تشكل في العمق نصّاً ثقافياً أبدعه المجتمع المغربي على امتداد تاريخه الاجتماعي

> فالهوية والحالة هذه لا تبرز وتتمظهر إلا من خلال عمل ثابت يوضح ويبلور المسافة والتورط التدريجي في علاقة جدلية مع مختلف إطارات الدلالة والمعنى؛ حيث يتموقع الفرد. وهنا يمكننا أن نكتشف مختلف التمايزات المتعارضة فيما بينها

والثقافي، وهو نص جماعي يجب أن يشكل مرجعًا هوياتيًا لكل الأجيال؛ حيث الحفاظ عليه هو في العمق شكل من أشكال المقاومة. يقول السارد على لسان فيرني: «ما داموا محافظين على لباسهم وطعامهم وموسيقاهم، فإنهم غير مستعمرين. إنها نوع أصيل من المقاومة، أتصور أنني لو أردت أن أبحث في تدوين أنواع الطعام هنا، فإن الإدارة قد تمنحني رخصة للقيام بذلك، وضع المائدة، نوع الطعام الأرستقراطي المسمى بالبسطيلا...»(11)، ضمن هذا الأفق نكون أمام إشارة ضمنية لمختلف الرموز التلخيصية (الخمسة) التي ستشكل النسق الداخلي لنص (غريبة الحسين)، وهذه الخماسية الرمزية هي:

1 - المعمار التقليدي المغربي والديكور الداخلي.
2 - المطبخ.
3 - طقوس الضيافة وحفاوة الترحاب.
4 - اللباس التقليدي.
5 - الموسيقى.

1-1 - المعمار التقليدي والديكور الداخلي للبيت المغربي:

لم يكن توقف فيرني وكلود بالأندلس مجرد فسحة وراحة من تعب السفر، ولم يكن مجرد انشطار سردي الهدف منه إغناء روابط السرد وتكثيف الرواية، بقدر ما كان ترجمة فكرية لما يختلج في ذهن الروائي **أحمد التوفيق**، ورؤيته التاريخية للتعصب والخشونة التي قد يتعامل بهما الإسبانيون مع المغاربة خاصة والعرب عامة، والذين إن رحل بعضهم عن الأندلس مكرهين، فإن آخرين ظلوا هناك بفضل تثبيت هويتهم وحضارتهم ماديًا، وذلك من خلال ما تركوه من بنايات معمارية ستظل شاهدة على التاريخ، وعلى هوية ضيعتها الخطابة وليالي الأنس. يكتب **أحمد التوفيق** على لسان كلود محللة تعامل الشرطة معهما هي وأباها حينما أرادا دخول المسجد العظيم في



احترام وتقديس للمكان وكأنهما عربيان: «وفي باب المسجد العظيم قالت كلود لوالدها: علينا أن نخلع النعال كما لو كنا في الوادي المقدس. وانحنت وخلعت نعليها، ونظر إليها الوالد وهو مرتبك أمام ذلك الإحراج، وهو الذي لم يرد لها طلبًا قط، فأدركت هي صميم حيرته وقالت: لا عليك سأنوب عنك، ثم قالت: إن هؤلاء الحراس من الأغبياء، لو عرفوا التاريخ لأدركوا أن رجلا اسمه **ابن قسي** كتب كتابا عنوانه: (**خلع النعلين**)، فقدسية الأرض كلها ينبغي أن تكرس، وفي بعض الأماكن، لا يجوز أن يكون بيننا وبين الأرض نعال لأننا نعبر باتصال أقدامنا بها على أننا امتداد روحي لها...»(12)، وعلى لسان «الدون بارا» يكتب: «... معاملة شرطتنا للضيفين دليل آخر على أننا في غاية الخشونة وقلة التسامح، وأنا أؤول هذا السلوك على أنه من إرث عهد المورو وكأننا ما زلنا نتخوف من رجوعهم...»(13)، في حين أنهم لم يرحلو أو على الأقل تركوا بصماتهم شاهدة على هويتهم، كما يرى **أحمد التوفيق**، الذي استعار صوت كلود محللاً تأويليًا جوهر التعصب والخشونة تجاه الشرق: «... الواقع أن ما قاله الدون بارا هو الصواب، فأنتم تتصرفون تحت تأثير خوف تاريخي مزمن، ولن يذهب عنكم هذا الخوف إلا بحل معضلة نفسية، ذلك بالاعتراف للنفس بالحقيقة وتقبلها تقبلاً تامًا، وهي الاقتناع بأن المورو لن يعودوا لسبب وحيد، وهو أنهم لم يرحلوا، فالذين طردتموهم كانوا جنسًا

الموسيقى مجرد رمز وسيلي مكن المغرب من التواصل مع الغرب باعتباره بوابة المشرق الكبرى، خاصة وأن موسيقاه تعتبر براي الباحثين ملتقى تلاقح عدد كبير من موسيقات الشرق، وخصوصًا موسيقى الآلة التي ساهمت في ابتكار نوباتها عدد من الثقافات

فن المعمار المغربي الأصيل؛ حيث تشكل المدن العتيقة نموذجًا له بامتياز، وحيث هوية المغاربة قد تم تثبيتها في أشكال وزخارف ونقوش وأسوار وزوايا تشكل الرياضات أحد أهم تجلياتها الفنية الأصيلة؛ إذ الأشكال في تناغم تام مع مختلف الألوان التي بدورها تترجم جمالية رؤية هذا الشعب للعالم والناس والأشياء؛ إذ يشكل الماء الذي يعتبر أصل الحياة ومنبعها، مركز المعمار المغربي الأصيل، لذلك يستحيل تصور رياضات لا تتوسطها نافورات تتدفق بالماء العذب

من المتسامحين الذين أفرطوا في قول الشعر، أما الآخرون فهم فيكم ولن تتخلصوا من الحقد إلا بالتفاهم معهم. هذا رأيي...»(14). فإذا كانت هذه هي حال الأندلسيين مع ما تركه الشرق، فكيف هي حال المغاربة مع موروثهم المادي؟

بعد وصول كلود وأبيها إلى الدار البيضاء، سوف يفتح **أحمد التوفيق** خطاطة سردية تحتفي بالمكان ومعماره الذي بقي شاهدًا على عمق المغرب الحضاري والتاريخي، مشيرًا في مقاطع وصفية إثنوغرافية إلى ف ن المعمار المغربي الأصيل؛ حيث تشكل المدن العتيقة نموذجًا له بامتياز، وحيث هوية المغاربة قد تم تثبيتها في أشكال وزخارف ونقوش وأسوار وزوايا تشكل الرياضات أحد أهم تجلياتها الفنية الأصيلة؛ إذ الأشكال في تناغم تام مع مختلف الألوان التي بدورها تترجم جمالية رؤية هذا الشعب للعالم والناس والأشياء؛ إذ يشكل الماء الذي يعتبر أصل الحياة ومنبعها، مركز المعمار المغربي الأصيل، لذلك يستحيل تصور رياضات لا تتوسطها نافورات تتدفق بالماء العذب، منفتحة على العالم الخارجي في انسجام تام ما بين الأرض والسماء، وهنا يأتي فن المعمار كشكل من أشكال التماهي والامتداد الذي يشعر به هذا الشعب في اتجاه السماء، وهي بالتأكيد رؤية روحية تصوفية تشكل خلفية ثقافية لشعب شكل على مر العصور بوابة الشرق الكبرى، يكتب **أحمد التوفيق** في وصف مكثف انبهار كلود وفيرني برياض السيد إدريس عم عمر:«فتح الباب الخوخي الصغير ودخلت كلود ووالدها وهما يشعران وكأنهما وضعا أقدامهما في جنة عدن، أو كأنهما يخترقان السد الذي تخيلا على الدوام أنه ينتصب في مكان ما ليفصل الغرب عن الشرق، سارا بين الباب الأولى وبين باب أخرى في ممشى بين جدارين عاليين من الآجور الأحمر مغطى بأغصان الكرم، وفي آخر الممشى باب صغيرة خوخية أخرى فتحها علال أمامهما. ولما دخلا وجدا ممرًا آخر مزلجًا في آخره خصة ماء، ولما دارا أمام الخصة على اليمين انفرج أمامهما فضاء فسيح هو فضاء الدار أو الرياض. وفي وسطها أربعة أحواض مغروسة بأشجار البرتقال، بينها ممرات مزلجة في نقطة تقاطعها فسقية كبيرة يفور ماؤها، وعلى الجوانب الأربعة للرياض أروقة مغطاة بسقوف خشبية مزخرفة تحملها أسطوانات مزلجة تعلوها أقواس مخرمة في الجبس مكسرة الزوايا...»(15). ومن الدار البيضاء إلى مراكش مرورًا بالرباط، وطنجة، ومكناس وفاس... يأبى **أحمد التوفيق** إلا أن يقف على خبايا هذا الفن المعماري بكل ما يحمله من خصوصية أنثروثقافية وحضارية تمتد بجذورها في التاريخ الذي وإن بقي وفيًا للذاكرة الجمعية، فإن انصراف الأجيال الحالية إلى التشبع بوجوه الثقافة الغربية، خاصة على المستوى المعماري يهدد بأفول أحد أهم الخلفيات المادية للهوية المغربية. يتابع الروائي مستعيرًا سلطة سارده في التنبيه إلى خطورة القضية، فصول الإعجاب من خلال وصفه الدقيق لدور ورياضات أخرى:«دار رئيس الفنون، قصر في مدينة



الهوية هي تمفصل تاريخ الفرد والتقليد الاجتماعي والثقافي

الرباط العتيقة، متعة للصدر بهواء حديقته الوسطى ذات متعة للعين بزليجه الذي يتزاوج فيه الأزرق والأصفر، وبتزاويق على الخشب في الأبواب والنوافذ والسقوف، وتخاريم على الجبس في النصف الأعلى للجدران، وعلى مقوسات الأبواب...»(16)، وفي سياق آخر نجد: «... دار كانت في ملك باشا سابق، فيها عناصر معمار أواخر القرن التاسع عشر، زليج يغلب على ألوانه الأزرق والأصفر. وأبـواب مخرقة مصبوغة بالأخضر والأرجـواني، ونقوش كثيفة على الجنب. تحفة فنية تزيدها الحدائق المحيطة بها رونقًا...»(17).

إن إعجاب كلود بالمعمار المغربي الأصيل الذي تشكل المدن العتيقة ذاكرته التاريخية، سوف يدفعها إلى التفكير في اقتناء رياض بالمدينة العتيقة لمكناس، بمساعدة علال ابن عم عمر الذي تفضل بمرافقتها وأبيها إلى مختلف المدن التي تنشط فيها الموسيقى الأندلسية، كما سوف نرى فيما بعد، وهي إشارة أنثربوثقافية أراد بها الروائي **أحمد التوفيق** التنبيه إلى الرغبة التي باتت تتحكم في عشاق المغرب من الأجانب الذين يفضلون اقتناء الدور التقليدية بالمدن العتيقة والاستقرار إما للعمل في قطاع السياحة، أو لقضاء ما تبقى من العمر بين أحضان هذا البلد الجميل.

يقول **أحمد التوفيق** على لسان سـارده، بنفس تأويلي رمـزي يربط من خلاله الفضاء المـعـماري بخلفيته الروحية وَفق تشريح وصفي هندسي دقيق، وبخلفية أنثربووظيفية يشرح من خلالها وظيفة كل بنية معمارية من هذا الصرح الأخّاذ، الذي يترجم أسلوب وخصوصية حياة المغاربة؛ حيث لكل غرفة وظيفتها، التي لا تنفصل عن رؤيتهم الروحية والتصوفية للعالم والأشياء: «... من المؤسف أن تترك رياض كهذه فارغة. أتصور جدرانها تبكي، كلود: المحقق أنها تفسد ويتناولها الدمار. فيرني: لا شيء أدل على أسلوب حياة الناس من مساكنهم. كان علال والسماسرة يساعدونه، يشرح مكونات تلك المنازل التي تتشابه على العموم، بلاطات مزلجة بها أحواض مغروسة بالأشجار تحيط بها في الطابق السفلي أروقة تنفتح عليها غرف مستطيلة من الجوانب الأربعة ذات قباب وزخارف وسقوف من الخشب المنقوش ونوافذ ذات شبابيك إلى الداخل، وبجانب الرياض دويرة فيها المطابخ والحمام والمخازن وسكنى الخدم (...) وكانت كلود وفيرني تقفان على جمال الأبـواب المثلثة الأبعاد، والمداخل المتعرجة لتدفئة هواء الزقاق أو تلطيف حرارته، وعلى الفسقيات والنافورات المتوسطة للبلاط وعلى مرافق القباب المهيأة للضيوف أو للحريم أو حتى لاستماع الموسيقى. حياة مفتوحة على الداخل ذات أسرار. وقفا على رياض ما يزال يسكنه طير الحمام، وفي عمقه رواق خاص بجوق الموسيقى الأصلية، كان صاحبه من هواتها...»(18).

وفي سياق هذا الربط الجميل بين المعمار ووظائفه الثقافية والاجتماعية، ينتقل **أحمد التوفيق** وِفق خطاطة سردية مستعارة أساسًا من الوصف الإثنوغرافي المكثف، من العام إلى الخاص، ومن الخارج إلى الداخل، ومن الكلي إلى الجزئي، ليصف تأويليًّا جمالية الديكور والأثاث الداخلي للرياضات والدور العتيقة؛ حيث تنشط كل الحواس.

لا تنفصل سينوغرافية الغرف عن رؤية ساكنيها الإخراجية للحياة، وهنا نقف مع هذا الروائي المتشبع وعيه بالدراسات الثقافية والتاريخية، والمهووس بالمغرب الروحي والصوفي على انهمام المغاربة بأجسادهم، ما دام تشكيل ديكورهم وأثاثهم يأتي ترجمة لرغبتهم في تنشيط حواسي (من الحواس) كلي، في تدفق وانسجام، وهو ما نستشفه من قول السارد: «أحست كلود بضغط تسبب لديها في عرق بارد داهم كل جسمها، فهي تواجه في هذه القاعة زخمًا من المناظر والروائح والأصوات، وكأنما يطلب منها أن تشرب بحرًا شرقيًّا في جرعة واحدة، الستائر المخملية والطنافس والوسائد ذات التوشيات والبساط الممتد قطعة واحدة وتزاويقه تناظر زخارف السقف بالرسوم والألوان والثريات البندقية ذات العروش والساعات والتحف المعلقة في الجدران وشبابيك النوافد الملونة الزجاج، ونمارق من الجلد

الرفيع تقتعدها كبيرات الإماء عند الباب، وقواعدها على دارة أحجازهن الثرية والموائد الثلاث من النحاس المحرم الحواشي وأنواع الحلاوى والفواكه والمشروبات الموضوعة عليها بترتيب وذوق، وكؤوس البلور الملون والأباريق التي تناظر مثيلاتها الفارسية ولا تشبهها في طول الأعناق والمبخرات الفضية المفضضة التي تثبت فيها أعواد الهند التي تحترق لتطييب الأجواء...»(19).

إن غنى وتنوع الديكور الداخلي وأثاث الغرف، خاصة الغرف المخصصة للضيوف والتي تعتبر في الثقافة العربية عامة والمغربية خاصة رمزًا تلخيصيًا لثقافة الترحاب وطقوس الضيافة كما سوف نرى، لا يتعلق فقط بالأغنياء، بقدر ما هي ثقافة جامعة موحدة على الكل في زمن الرواية، لأن الهوية هي تمفصل تاريخ الفرد والتقليد الاجتماعي والثقافي، وكل منهما لا يتوقف على التضخم والتكثف على امتداد وجودنا، فالهوية لا يمكنها أن تقوم باقتصاد هذه العلاقة في الطبقة الاجتماعية أو في الجماعة أو في الحنين أو في الجيل إنما هي من يضمن انطلاقًا من ثباتها واستقرارها وتشابهها مع هوية الآخرين إحساسًا بالانتماء الاجتماعي(20)، وهو ما وظفه سرديًا أحمد التوفيق من خلال تقنية الاستطراد السردي التي مكنته من تكثيف وتضخيم تيمات فرعية، أحال من خلالها القارئ على توحد المغاربة بغض النظر عن الانتماء الاجتماعي في غنى وتنوع الديكور الداخلي والأثاث وما إلى ذلك، كما هو واضح من المقطع السردي التالي الذي يصف فيه السارد غرفة أحد شيوخ موسيقى الآلة بطنجة «... غرفة حافلة مفروشة بالطنافس والزرابي، وعلى جدرانها المزلجة إلى الثلث ساعات دقاقة ولوحات عليها آيات قرآنية وحكم بخطوط توشيحية جميلة وفي صدر المجلس أريكة يقتعدها الشيخ، وفي جوانب من عمق الغرفة دواليب على رفوفها عشرات الكتب العتيقة...»(21).

يكاد الباحثون يجمعون على أن مدينتي فاس ومراكش، وعلى مر العصور شكلتا مركزًا حضاريًا وثقافيًا بامتياز، وعلميًا وروحيًا على الكل. ولذلك فإن معظم الأنثربولوجيين الذين اشتغلوا على المغرب ثقافيًا خصصوا حيزًا مهمًا من دراساتهم لهاتين المدينتين، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، ما دامت معظم دراسات النصف الأول منه ركزت على الجانب الديني في الأطلس وبالتحديد في العالم القروي لارتباط عدد من هذه الدراسات بالاستعمار، لذلك تأتي أهمية وصف المآثر العمرانية ذات القيمة الحضارية في صلب كل الكتابات، باعتبار هذه الأخيرة قد شكلت علامات على الانتماء والهوية، بما في ذلك الكتابات الأدبية وبالخصوص أبواب فاس العتيقة، وجامع لفنا المراكشية.

إن الوصف المكثف الذي كتبت به هذه المقاطع التي تربط بحركة إبداعية إنسيابية الفضاء بالحياة في امتداد تاريخي يجعلنا أقرب إلى قراءة مقتطفات من كتاب إثنوغرافي وكأننا بأحمد التوفيق تحكمه قصدية التذكير بهوية أصبحت تتهددها العولمة، كما تحكمه قصدية كامنة بالانتماء والتفرد والاعتزاز بثقافة وحضارة بلده. يقول السارد في هذا السياق: «... بعد سفر فيرتي توجه علال بكلود في السيارة إلى جهة باب الفتوح، فشاهدت من هنالك منظر المدينة بعدوتيها وقالت: كتاب مفتوح رجعا إلى باب أبي الجلود ودخلا المدينة من فوق النهج المعروف بالطالعة الكبرى، قالت كلود: لدي إحساس وكأنني سأنزل إلى البرزخ. قال علال: البرزخ كما يقول علماؤنا هو المكان الذي تنتظر فيه الأرواح إلى حين يوم الحساب (...)، انظر



إلى هذه المعروضات للبيع من ثمرات الأرض والأنعام فهي معروضة للشكر... انظر إلى المدارس، شيدها أمراء يؤمنون بالعلم لم يكونوا يخافون إلا من الظلام وهذه الينابيع التي توزع الماء على السابلة، زوقها رجال رأوا العين تعطش كما تعطش الحناجر، وهذه المنارات تخرق السماء بتواضع لم تمل تجديد الأذان بالليل والنهار. وهذه المساجد يدخلها العباد حفاة كما يدخلون الحمام وهذه الأضرحة التي يرقد فيها أناس برهنوا على أن نفس الإنسان يشعل في الوجود وباعة الشموع! لو عرف الناس الحقيقة ما باعوا وما اشتروا غير الشموع لمثل هذه المعاني تعود الأرواح لتزور الأرض فتكون الأرض امتدادًا للبرزخ...»(22).



ومن باب فتوح وأبي الجلود وأزقة فاس العتيقة وبعد سفر كلود وفيرني إلى مراكش في رحلة بحث عن شيوخ موسيقى الآلة لتدوين النوبات المتبقية يحملنا الروائي في وصف جميل لجامع الفناء، الساحة التي باتت دولية بامتياز باعتبارها ملكًا للإنسانية بعدما تم تسجيلها تراثًا عالميًا من طرف اليونيسكو. ومن هذه الساحة التي تمثل نموذجًا للجغرافية الثقافية للمغرب الممتد في عمقه الحضاري إفريقيًا، عربيًا، أمازيغيًا، تأتي منارة الكتبيين شاهدة على عمق هذا البلد في التاريخ. يقول السارد: «صعدوا إلى سطح المقهى المسمى مقهى فرنسا بجانب ساحة جامع الفناء، نظروا إلى سطوح أبنية تمتد أمامهم شمالاً وجنوبًا ورأوا واحات النخيل كالخاتم حولها، ورأوا قباب القرميد الخضر التي تميز المساجد والأضرحة وشاهدوا المنارات. جلسوا لشرب القهوة، وأرهف فيرني سمعه لتلقي الأصوات المنبعثة من الساحة ومن الأسواق المجاورة أصوات المطربين والوعاظ والمنابعين، أصوات مختلف جوقات موسيقى الجبال والسهول وأوتار القصاصين وأنفاس التجار عند تزيين البضائع (...) غادروا المقهى والتحقوا بالفندق وبعيد العصر خرجوا لمتابعة اكتشاف المدينة وقصدوا توًّا منارة الكتبيين اقتربوا من أساسها وتأملوا البناء ورفعوا أعينهم إلى إهابها الممتد نحو السماء، وقال فيرني شاهد على ثمانية قرون ومع ذلك فالذي يذكر به هذا الشاهد ليس هو الخلود بل الزوال والفناء، قالت كلود نصبوها كما تنصب الخشبة الوسطى عند رفع الخيمة والمنارات الأخرى في المدينة بمثابة أوتاد، قال فيرني لعل الخيمة أغنى رمزية من الدار لأنها مقترنة بالوجود المؤقت...»(23).

إن جمالية الكتابة عند أحمد التوفيق ليست مرتبطة بجمالية لغته السردية فحسب بل وبالدرجة الأولى بإتقانه لتقنية الوصف الإثنوغرافي المكثف، وبموسوعية ثقافته التي مكنته من تأويل أنثربولوجي رمزي لأسس الثقافة المغربية حتى وإن جاءت منتقة في لغة أدبية روائية بل ربما يكون في وصفه التأويلي للمعمار المغربي وجمالية الديكور الداخلي والأثاث أبلغ من وصف الأنثربولوجيين

محافظة المغاربة على لباسهم وطعامهم وموسيقاهم يعتبر شكلا من أشكال المقاومة، ذلك أن تفتيت الهوية الثقافية ومسخ انتماء الشعوب يمر حتما عبر تفكيك سجله المعيشي

أنفسهم، بفضل تمكنه من لغته العربية التي مكنته بدورها من وصف تفاصيل التفاصيل، دون إغفال عناصر الامتداد الخارج نصي، وذلك بربط المعمار بالتاريخ والإنسان؛ حيث جاءت الرواية نابضة بالحياة والحب العميق لهوية يخاف تلاشيها بفعل رياح النسيان. وفي أفق التدليل على هذا الربط الموفق، ما دامت الثقافة تشتغل كنص، فإننا سوف ننتقل إلى الضلع الرمزي الثاني في خماسية **أحمد التوفيق** الرمزية.

2-1- المطبخ وطقوس الضيافة:

1-1-2- المطبخ كرمز تلخيصي للهوية والانتساب:

ليس عبثًا قال فيرني في خضم حديثه مع ابنته أن محافظة المغاربة على لباسهم وطعامهم وموسيقاهم يعتبر شكلاً من أشكال المقاومة، ذلك أن تفتيت الهوية الثقافية ومسخ انتماء الشعوب يمر حتمًا عبر تفكيك سجله المعيشي، من طرق العيش والتفكير التي تمنحه الخصوصية، لذلك تعتبر دراسة هذه الرموز التي تلخص هذه الخصوصية، حجر الأساس في كل الدراسات الأنثربولوجية (الإثنوغرافية والإثنولوجية) التي عرف المغرب أوجها في الفترة الاستعمارية، ولو أن معظم الدراسات كانت تنصب على الجانب الدِيني، دون أن تغفل هذه الرموز، على الأقل في دراستها للطقوس والشعائر الدِينية.

بطبيعة الحال لم يكن هَمُّ **أحمد التوفيق** دراسة المطبخ المغربي، ولم يكن همه كتابة دراسة أنثربولوجية عنه، بقدر ما كان هدفه كتابة رواية نسقها الداخلي التأصيل للهوية الثقافية والحضارية لبلده، مركزًا على موسيقاه، ولذلك كان حضور المطبخ كما هي الحال بالنسبة إلى باقي الرموز على شكل تجليات، حاول من خلالها الإشارة إلى تعدد مكونات هذه الهوية، خاصة وأن هذه المكونات في حد ذاتها هي في الحقيقة كل لا يقبل التفكيك، لذلك فتفكيكنا لهذه البنية الهوياتية هو تفكيك منهجي أملته طبيعة منهجية البحث الأنثربولوجي الثقافي.

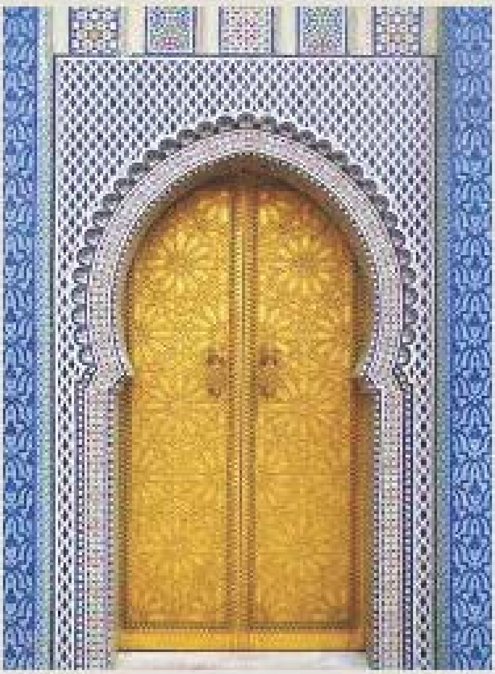
يحضر المطبخ كرمز تلخيصي في (**غريبة الحسين**) ليؤكد ارتباط الفن المعماري المغربي بديكوره الداخلي وجمالية الأثاث من ستائر، وطنافس، وزرابي، وأرائك، ومنصات، وموائد، وسرر... إلخ، خاصة بالنسبة إلى الغرف المخصصة لاستقبال الضيوف، بطقوس الضيافة وحفاوة الترحيب، كشكل من أشكال الكرم المغربي، لذلك نجده يوظف «البريوات» و«البسطيلا» كرموز وسيلية بشكل مركزي لتوضيح هذا التساثل الخارج نصي ما بين المطبخ، والمعمار من جهة أولى وطقوس الضيافة (التمر والحليب، والحلويات، والشاي، والموسيقى...) من جهة ثانية، والتساثل النصي ما بين مشاعر الحب التي تعيشها كلود وهذين الطبقين من جهة ثانية. وهنا مكمن احترافية الروائي في انتقائه لرموز بعينها تخدم خطاطته السردية. يقول السارد في إطار تفكيك خصوصية وغنى المطبخ المغربي، على لسان الحاج إدريس، الذي يعتبر الأندلس وفاس عاصمتين محوريتين في السجل المرجعي للطبخ المغربي:»وكان الحاج إدريس ينطلق من شرح مكونات كل طعام وطريقة طهيه والأبازير المدرجة فيه ومقادير الدهون وأنواع الخضر والنباتات ثم يقول: هذا أندلسي أو هذا فاسي، والدنيا بالنسبة له تأصلت من الأندلس أو من فاس...(). هذه الإشارة المقتضبة تمثل في الحقيقة مجرد مدخل للحديث عن البريوات والبستيلا تحديدًا، كما ألمحنا إلى ذلك أعلاه، لذلك نجد الروائي يخصص مقاطع مهمة للحديث عنهما. يقول السارد على لسان كلود وهي تسأل عمر، الذي يجهل كعادته مؤهلات بلده الثقافية وخصوصيته الرمزية: «كانت امرأة مسخرة سمراء تطوف بكؤوس الشاي، وكانت مثيلة لها تطوف بطبق الحلوى. تقدم عمر أمامها عندما مدت الطابق إلى كلود وقال: خذي من كل الأنواع، فقالت كلود: ماذا يسمى هذا النوع من الحلوى؟ فقال: البريوات. فقالت: وما معنى البريوات؟ قال: هكذا يسمونها وسأسأل الحاجة زبيدة فهي المختصة في هذه الأشياء.

(...) عندها رأت أن الحاجة زبيدة متجهة إليها تحمل أثقال السنين فقبلتها وقالت: تسألين عن معنى البريوات،

ارتباط الطبخ المغربي بحفاوة الترحيب وطقوس الضيافة، وفن العمارة والاجتماع البشريين بتعبير ابن خلدون

إنها تشبه الرسائل المسماة عندنا بالإراوات. وكانوا في القديم يطوونها بحيث يكون لها ثلاثة أركان بهذا الشكل، والبريوة هي تصغير بِرا أي رسالة صغيرة. ثم قالت المرأة الحكيمة لعمر: - هل تفهمني هذه الغزالة إذا قلت لها شيئًا في أذنها بالعربية؟ قال عمر: نعم إنها تفهمك؟ فانحنت المرأة وهمست في أذن كلود: - إن البريوات مطوية كرسائل الحب صغيرة وليس فيها كلام كثير...»(25)، بهذه العبارات الرومانسية في العمق حاول الروائي أن يصف ويؤول «البريوات» باعتبارها من الحلويات الأساسية في المناسبات والأفـراح وهي تمثل في لذتها وقيمة مكوناتها الغنية غذائيًا قيمة الضيف ومحبته. كما هي الحال بالنسبة إلى البسطيلا التي وإن كانت قد عرفت بالأندلس (البستيا) فترة فتحها، فإن أصلها ربما يكون من مراكش وفق ما كتبه أحمد التوفيق، الـذي حـاول التنبيه إلى لاتشارية النماذج الثقافية من مراكز حضارية في اتجاه أخرى، وهذا الاتجاه الأنثربولوجي ما يزال يحتفظ بأهميته المنهجية خاصة في الدراسات المقارنة. يقول السارد: «منذ سنوات نزل بتطوان قائد من قواد قبائل حوز مراكش وهو في طريقه إلى الحج وكان معه بعض الأعراب الفحاح. وبعد أن أتحفناه بأنغام تذوقها حتى انتشى بها أتحفني بقدر من المال وبخادمة سمراء تربت في داره وهي تحسن الطبخ من جملة ما تحسنه، وهي صانعة هذا الشكل من الباستيا. إنه نوع من التشكيل البدوي للباستيا. قال اللون بيدرو: لا أستطيع أن أقول أصلها الأندلسي لم يعرف هذه التشكيلات. قالت كلود: ربما كان هناك حكم مسبق يجعل كل ما هو رفيق ونفيس في حضارة هذا البلد آتٍ بالضرورة من الشمال من الأندلس، ونحن نعلم أن الذين صنعوا حضارة الأندلس أتوا من الجنوب بمن فيهم البدو والعرب، الناس يبحثون دائمًا عن نقطة تنتشر منها حضارة ما في اتجاهات أخرى...»(26).

في نفس سياق ارتباط الطبخ المغربي بحفاوة الترحيب وطقوس الضيافة، وفن العمارة والاجتماع البشريين بتعبير ابن خلدون، نسترشد بشواهد نصية وصفية توضح إلى حد كبير هذه الطقوس الفنية في العمق، والتي تترجم كبرياء وشموخ المغاربة وغنى ثقافتهم زمن الرواية؛ حيث عبارات الترحيب تنساب مع عطور الند وماء الزهر، وحيث الحليب والتمر على عادة الرسول (ص) حينما استقبل في المدينة من طرف الأنصار مهاجرًا إليها من مكة، إذا جاز لنا العودة تاريخيًا لأصـل هـذا الطقس، خاصة في استقبال شخصية مقدسة مثل الرسول محمد (ص)، ولو أن الطقس كان معروفًا عند عرب شبه الجزيرة العربية قبل مجيء الإسلام.



لقد جرت العادة على استقبال الضيوف بالتمر والحليب تعبيرًا لهم عن قيمتهم ومحبتهم. يكتب أحمد التوفيق : «... وفي الـرواق الأيسر استقبلهما رجال ونساء (...) تقدم باشا مرحبًا تسبقه خادمتان سمراوان بمبخرتين يحترق منها عود طيب، ومن وراء الرجل المتصدر امرأة سمراء ثالثة متزينة تحمل مائدة عليها إناء به حليب وصحن كبير به تمر رتبت حباته على شكل هرم، ووراء هذه المرأة امرأتان أخريات تحملان مرشات ماء الزهر... »(27)، وفي مقطع ثانٍ يكتب: «أقام ضيافة بالمناسبة وفيها استقبل فيرتي وكلود بحفاوة بالتمر والحليب وبالنفخ في المزامير والضرب على الطبول عند الباب...»(28). نفس الشيء في هذا المقطع السردي «استقبل فيرتي وكلود في دار المعلم بالتمر والحليب وزغاريد نساء بيضاوات وسمراوات في حلل وحلي فاخرة...»(29).

أشكال عدة تترجم تنوع أشكال وطقوس الترحاب والضيافة، فمن التمر والحليب إلى ماء الزهر والضرب في الطبول والنفخ في المزامير إلى الزغاريد... تنوع يحرص **أحمد التوفيق** على تأكيده بقصدية تسجيلية واضحة، خاصة أمام بداية أفول هذا التنوع الطقوسي الذي يعتبر ميزة وتفردًا يحيلان على شعور الروائي بالإنتماء وتأصيله الأنثربوثقافي للهوية المغربية.

بمجرد أن يدخل الضيف البيت ويحل أهلاً وسهلاً بين أحضان مضيفيه، خاصة في المناسبات والأفراح، يتحول البيت الأسري من مجرد مكان اجتماعي إلى مكان رمزي بتعبير (**بيير بورديو**)؛ حيث طقوس الضيافة لا تكتمل إلا بالموسيقى، ولو أن الروائي **أحمد التوفيق** يكاد يجعل من موسيقى الآلة أحد أهم ركائز هذه الطقوس لارتباط هذه الموسيقى بالمعيش اليومي للمغاربة تاريخيًا؛ حيث تهدى قطعة موسيقية تناسب المناسبة للضيف، وهي العادة التي تحولت إلى طقس في حفلات الزفاف الشعبية؛ حيث يطلب من الجوق تقديم قطع موسيقية وأغاني تهدى للأهل والأصدقاء، تعبيرا منهم عن المحبة والفرح، ولذلك تشكل الموسيقى بالنسبة للمغاربة أحد أهم أشكال التواصل الرمزي فيما بينهم. يقول السارد: «... دعا الحاج إدريس ضيفيه وتبعهما الأقارب إلى القاعة المجاورة، ويسمونها القبة لأن سقفها في غاية التزويق، فيها يتناول الشاي ويستمع إلى الموسيقى. كانت مفاجأة رائعة للضيفين، لا في بذخ القاعة ورونق الأفرشة والآنية فحسب، بل في وجود جوق للموسيقى الأصيلة بكامل هيئته وآلاته، وقد اتخذ مكانه في عمق القاعة...»(30)، وفي سياق آخر: «... نوافذ على مكان الحفل، رجال ونساء في حلل قشيبة. اتخذ الجوق مكانه، وأديرت كؤوس الشاي وطيف بالمبخرات يتعالى منها دخان العود الطيب المحترق، وجيء بمرشات ماء الزهر في صواني الفضة، واستعدت النفوس لتلقي تلك الأنغام والأناشيد على ذكرى فردوس مفقود. قدم الجوق على العادة أحسن الألحان من كل نوبة، وكان حماس الحاضرين رجالا ونساء على أشده (...) يتواجدون ويتابعون الإيقاع بالتوسيد والتصفيق ويصاحبون المنشدين بما حفظوا من تلك الأشعار المتغناة. وقبيل الختم قامت صغرى زوجات المعلم من مكانها في الجوق وذهبت إلى قبة النساء وأخذت كلود من يدها وأتت بها إلى أمام الجوق والحضور في قمة الحماس، وأجلستها وقالت: نهدي لضيفتنا هاتين القطعتين من **غريبة الحسين**: ثم عزف الجوق وغنى المنشد صنعة من بسيط النوبة:

مليح المحيا بوصف حسن
كوى القلب كيا قتلني عيان
بنغمة ذكية وا حلاوة لسان
في لسانه عشرة حين يذكر حديث
ونقنع بنظرة في من قد هويت(31).

إذا كانت طقوس الاحتفاء بالضيف هي في العمق احتفاء بالجسد لا على مستوى اللباس فحسب، بل حتى على مستوى الطبخ والموسيقى؛ حيث الاحتفاء بكل الحواس يعتبر مدخلاً أساسيًا لإرضائه، فإن هذه الطقوس لا تكتمل إلا بطقس يتخذ أهمية قصوى في الموروث الشعبي المغربي، يترجم إلى حد كبير إنهمام المغاربة بأجسادهم وأجساد ضيوفهم؛ حيث ينتصب طقس الحمام كمعبر وسيط إلى الطهارة التي تعتبر ركنًا روحيًا من أركان هذا الإنهمام، فالجمال لا يستقيم إلا بالنظافة والتطهر، ولذلك تجد النساء يعتبرن أن إكرام ضيفاتهن لا يكتمل إلا بالحمام الذي يتحول إلى فضاء متعدد الوظائف، والحناء التي تتفنن في رسم مختلف أشكال موتيفاتها وزخرفاتها التي تعتبر في العمق امتدادًا لفنية وجمالية موتيفات وزخارف الديكور والمعمار، كما يأتي اللباس التقليدي «القفطان» سواء كان مجرد ثوب، أو كفستان جاهز من أبرز الهدايا التي يمكن أن تقدم للنساء من الضيوف، ولذلك تجد هذه الهدايا من بين أهم ما تقدمه المملكة على أعلى المستويات لضيوف المغرب، من عقيلات رؤساء وملوك الدول.

إن تعدد وكثرة الأمثلة التي تأتي في سياق تسجيلي لمختلف أشكال هذه الطقوس ليس إطنابًا أو مجرد إسهاب سردي،





بقدر ما جاء ملخصًا للخطاطة السردية التي ابتغاها الروائي **أحمد التوفيق**، فمن خلال تقنية الانشطار السردي منح للرواية بعدًا تكثيفيًا أغناها بتيمات فرعية تؤكد أسطورة النص المركزية، خاصة وأن نسقه الداخلي هو الهوية الثقافية والحضارية للمغرب التي تعتبر أسطورة النص بامتياز؛ إذ أن جره مختلف طقوس الضيافة جاء خدمة لقصدية الروائي، وقصدية النص في الآن نفسه، والمتمثلة في كون هذه الطقوس التي ترمز تلخيصيًا للهوية المغربية في مختلف تجلياتها لا تقتصر على طبقة اجتماعية بعينها، ولا على خلفية نفعية، بقدر ما هي سلوك مكتسب لدى كل المغاربة بمختلف انتماءاتهم الاجتماعية. فمن بيت عم عمر، الحاج إدريس، إلى بيت خالة علال إلى دور ورياضات كل الشيوخ الذين تمكن فيرني وكلود من الجلوس إليهم وتسجيل نوبات موسيقى الآلة، تكاد هذه الطقوس تكون متشابهة نوعيًا، وإن كان الاختلاف في الدرجة حاضرًا بطبيعة الحال، لذلك تجده لا يستثني حتى أهل القرى والمداشر، بل الأكثر من ذلك حتى قبائل الأمازيغ من الرحل بالأطلس الكبير، بأحواز مراكش؛ حيث نحر شاة يشكل جوهر الكرم والضيافة عند هذه القبائل، التي يمثلها **أحمد التوفيق** بقبيلة «أيت علي» في سياق المقطع السردي التالي:

«... وفي صباح الجمعة الموالي لوصول المتسوقين جلس الحسين وعروسه بجانبه ومعهما أخواله الثلاثة وأهلهم، وكانوا في خيمة أحدهم ذبح شاة وأقام وليمة جلسوا لإقامة الشاي...»(32).

قبل أن ننتقل إلى أهمية اللباس في التحديد الهوياتي، وفي رمزية الانتماء والتأصيل الثقافي، لا بُدّ لنا في سياق رمزية الضيافة والترحاب، أن نقرأ مختلف تجليات رمزية الشاي في الثقافة المغربية، كما جاءت في بعض المُتون السردية، وكذا الانزياح الوظيفي الذي اتخذه هذا الرمز الوسيلي المهيمن من رمز وعلامة على الضيافة والترحاب إلى علامة على الفقر والحاجة.

1-2-2- الشاي والصينية في المخيال الشعبي والمعيش اليومي:

في سياق طقوس وعادات الاحتفاء والضيافة في المجتمع المغربي يوظف القاص **أحمد بوزفور «الربيعة»** باعتبارها رمزًا وسيليًا يحيل على أنظمة من العلامات الاجتماعية والثقافية التي تشكل جوهر النسق التصوري والمعيش اليومي للأوساط الشعبية، القروية والأوساط الأرستقراطية على حد سواء. هذا التوظيف يحضر في النص وَفق تقنية الإحالة الرمزية، وهي تقنية سردية بمقتضاها يتم الإشارة والتلميح إلى البنية الرمزية الدلالية للأشياء انطلاقًا من رمز يحيل عليها ويمثلها، وذلك باستعمال اللغة المجازية، كما هي الحال بالنسبة إلى المجاز المرسل الذي يحضر فيه الجزء تمثيلاً رمزيًا ومجازيًا عن الكل.

تحضر الربيعة إذن، كعلامة أيقونية تمتد بدورها سيميولوجيًا إلى علامات متعددة، لكنها بالتأكيد تشكل أنظمة علامات سيميو-ثقافية واجتماعية توجه القارئ إلى عالم المعنى الذي يوجد دائمًا خارج الأشياء ذاتها، في محيطها الثقافي والاجتماعي، والتي تبدو للوهلة الأولى عادية وبديهية. يقول **بارت**: «إن أشد ما استهواني طيلة حياتي هي الطريقة التي بها يجعل الناس عالمهم معقولاً. إنها مغامرة المعقول ومشكلة الدلالة»، لذلك قد يوجد المعنى؛ حيث لا يتوقع وجوده، مبثوثًا في حياتنا الاجتماعية اليومية، وفي مسلماتنا وفي تصرفاتنا وحركاتنا التلقائية، ولعل أكثر العلامات تحكمًا في تصوراتنا وسلوكنا ورؤيتنا للعالم هي تلك التي تعد بداهات غير قابلة للتأويل(33)، لذلك فإن القراءة الأنثربولوجية التأويلية الرمزية لطقوسية

الربيعة في المفهوم الشعبي التداولي هي صينية الشاي ولوازمها التي تعتبر أجزاء أساسية في بعدها الوظيفي ضمن طقوس الشاي الاجتماعية والثقافية

يشكل الشاي المغربي، أو « أتاي» في اللسان الشعبي بروتوكولاً من الاستعمالات والأوضاع والسلوكات والقيم، وهذا ما تحاول الوصلات الإشهارية للشاي أن تبلغه للمشاهد من خلال بلاغة الصورة وقصدية التعليق، أكثر من كونه وجبة ومادة غذائية

الشاي هي قراءة للتسنين الثقافي المرتبط بِنيَوِيًّا بالنسق الاجتماعي الذي يحدد الإطار العام لحياة الرمز؛ حيث بتحول النسق الاجتماعي تتحول وظيفة الرمز، بل وتتغير... وهو ما سوف نراه مع الشاي الذي تحول من رمز تلخيصي للضيافة إلى رمز للفقر والحاجة، حينما أصبح مجرد وجبة غذائية عند الأسر الفقيرة بالقرى وهوامش المدن، بعدما فقد نتيجة هذا الارتحال الوظيفي والرمزي، قيمته الرمزية كتعبير عن الإجماع والتصالح الذي تتخذ فيه «الربيعة» رمزهما الوسيلي. في هذا السياق يورد السارد: «... وكانوا إذا التقوا حول الربيعة قالوا نحن إخوة...»

فالربيعة في المفهوم الشعبي التداولي هي صينية الشاي ولوازمها التي تعتبر أجزاءً أساسية في بعدها الوظيفي ضمن طقوس الشاي الاجتماعية والثقافية، فإذا اجتمع الأهل والإخوة، أو حل ضيف إلا وكانت الربيعة مدخلاً أساسيًّا للاحتفاء والكرم، مثلما رأينا ذلك في طقوس الضيافة والترحاب مع الروائي **أحمد التوفيق**، كما أن اجتماع الأعيان والفقهاء أو ما يصطلح عليهم شعبيًّا بـ: «الجماعة» لعقد صلح أو تدارس أمر يخص القرية أو الدوار لا يتم أبدًا في غياب الربيعة بطقوسها المعتادة.

فالربيعة كما أسلفت، تتكون من صينية الشاي والبراد ولوازمهما من قبيل: آنية الشاي، والمجفف من النعناع، وآنية السكر، ويستحب أن يكون السكر من قطع القالب، لما يحمله من رمزية في المخيال الشعبي المغربي، وهذه الأواني تتخذ شكل المكعب. تصنع عادة من نفس المادة، إما من النحاس أو الألولمنيوم أو الإينوكس المذهب، وهذا بالطبع ينم ويؤشر على الوضع السوسيواقتصادي للأسرة، أثناء المسامرة والحوار الذي يسمى كذلك في بعض الأوساط والمناطق بـ: «**المهاودة**» يقوم صاحب البيت بتهيئ براد الشاي المنعنع ووضعه على المجمر أو وابور الغاز هندسيًّا، فإن الربيعة تتوسط الحضور في شكل حلقة؛ حيث يجلس المضيف قبالة ضيوفه في إحالة رمزية إلى زمن الحكي والحلقة. إنه بلا شك طقس احتفائي يتخذ جمالية خاصة تميز عادات الضيافة وكرم الاستقبال، وتؤسس لهوية أنثربوثقافية مغربية، فإذا كان الخمر قناعة جماعية في المجتمع الفرنسي، الذي يرفض كل ما لا يؤمن به، فإنه بالمقابل يمنح شهادة الاندماج لشاربه. إن المعرفة الدقيقة بأسرار الخمر: «تقنية وطنية» تستعمل لنعت الفرنسي وإثبات قدرته على الإنجاز ومراقبته واجتماعيته في الوقت نفسه، هكذا يؤسس الخمر أخلاقًا جماعية، (...) الحليب هو النقيض الحقيقي للخمر، فالحليب يرمم، أما الخمر فباتر وجراحي، ومع ذلك يبقى الحليب مادة دخيلة ويبقى الخمر هو الوطني(34)، كذلك الشأن بالنسبة للشاي المغربي-والحليب في سياق آخر- فهو أي الشاي، علامة على اجتماعية الفرد واندماجه الأنثربواجتماعي، فالشاي من خلال مختلف الطقوس المصاحبة له يصبح وسيلة وأداة للتواصل الحميمي والألفة والمودة، كما يعتبر مؤشرًا على مدى كرم الفرد أو جشعه، فإذا حل ضيف على أهل أو صديق في زيارة، حتى وإن كانت قصيرة ولم يقدم له الشاي وانصرف كذلك، حز الأمر في نفسه وغضب. وما دامت الدلالة عند **بارت** شديدة الارتباط بالمجتمع والتاريخ، وعادة ما يبحث كما أسلفنا عن علاقة ما تربط بين العلامة وشيء آخر غير نفسها، وبالرجوع إلى الربيعة أو صينية الشاي من خلال الأنثربولوجيا الرمزية، يتضح أن مكونات وعناصر الربيعة تشكل في العمق الأنثربوثقافي مجموعة من القيم والمعاني والدلالات، فهناك من يعتبرها ترميزًا للسلطة البطريركية (الأبيسية) ؛ حيث يحيلنا البراد رمزيًّا على الأب الذي يتوسط الأسرة الممتدة ويقودها ويرعى مصالحها، في حين أن الكووس تمثل باقي أفراد الأسرة بما في ذلك الزوجة/الأم، ما دامت لا تمتلك أية سلطة في النظام البطريركي، خاصة قبل أن تصبح حماة، كما يعتبر البعض

يعتبر اللباس التقليدي سمة تفرد وخصوصية بالنسبة إلى الرجال والنساء على حد سواء

الآخر الصينية دليلاً مجازيًّا عن الحياة والرزق والحظ، في هذا السياق تحضرنا الأغنية الشعبية المتميزة **«الصينية» لناس الغيوان**، والتي تخاطب المجموعة من خلالها كل مكونات الربيعة أو الصينية والتي تحيل بالنهاية على مختلف التمثلات الشعبية المغربية حول رمزية الشاي بكل مكوناته الطقوسية وإحالاته في المخيال والمعيش اليومي، بما فيها تلك الإحالات الممكنة على البناء الاجتماعي.

هكذا إذن يشكل الشاي المغربي، أو « أتاي» في اللسان الشعبي بروتوكولاً من الاستعمالات والأوضاع والسلوكات والقيم، وهذا ما تحاول الوصلات الإشهارية للشاي أن تبلغه للمشاهد من خلال بلاغة الصورة وقصدية التعليق، أكثر من كونه وجبة ومادة غذائية، لكن عندما ينتفي هذا النسق الثقافي الرمزي الذي تشكل فيه الربيعة أو الصينية علامة مرجعية، ويغطي الجانب الغذائي الجانب البروتوكولي والوظيفي الرمزي، فإن الشاي يصبح رمزًا دالاً على الفقر والحاجة، وعلامة تنتفي من خلالها الكثير من القيم الاجتماعية والمواضعات الثقافية، ويصبح للشاي والصينية من ثَم دلالات تابعة لقاموس متعدد ومتناقض. إنه رمز للحفاوة والرفاهية والبريستيج الاجتماعي في الثقافة البورجوازية التي تصبح في نهاية المطاف الفئة الحقيقية المستهدفة من الوصلات الإشهارية المتلفزة، ليقتصر على كونه مجرد مادة غذائية لدى الطبقات والفئات المعوزة، كما هي الحال في القرية المغربية اليوم، وهو المعنى الذي يتخذه الشاي في نص **ليلى أبوزيد «عطلة»**. يقول السارد: «... فساد الصمت حتى أوضح صوت الشاي الذي كانت تصبه أمها، وانشغلت الصبيتان بحركات المرأة وهي تمد إليهما كأسيهما وتتناول من طبق دوم بجانبها رغيفًا ملفوفًا في منديل صوف داكن وتكسره...»(35)، كانت هذه هي وجبة الغداء بعد الظهيرة، كما سوف تبقى الوجبة نفسها في العشاء. يتابع السارد: «... وخرجت المرأة بالصينية... أدبرت الصبية وحثت الخطى إلى الخارج، جلست على عتبة الدار وأخذت تقذف الدجاج بالحجارة. ظلت في مكانها حتى تكاثفت العتمة وترددت أصوات الليل. فدخلت وجاءت أمها بعدة الشاي وطبق الخبز [...] ودفعها الجوع إلى البحث فثابرت عليه. عثرت على خابية نزعت عنها الخرقة التي تغطي فوهتها وغمست يدها في سائل أدركت أنه زيت الزيتون...(36).

وضعية الفقر والحاجة هاته -والتي يوضحها الشريط المصور المصاحب la bande dessinée accompagnée للنص القصصي- تعتبر من بين الأسباب التي جعلت الشاي المغربي بطقوسية «الربيعة» والاستعمالات البروتوكولية المصاحبة له، يتحول لدى فئات اجتماعية كبيرة إلى مجرد مادة غذائية، بالإضافة إلى غزو الثقافات الأجنبية وتأثيرها المباشر والقوي على التمثلات الاجتماعية والثقافية للمجتمع المغربي، الذي أصبح مهيئًا لاستقبال واستيراد النماذج القيمية والسلوكية الغربية بفضل عدة عوامل لا يسمح المقام بالخوض فيها.

3-1- اللباس التقليدي والموسيقى المغربية:

1-3-1- اللباس التقليدي: جمالية المظهر وروعة التصميم:

إن إخضاع الملابس للتفكير الأنثربولوجي، ينطلق من

يشكل اللباس في هذا السياق رمزًا من الرموز التلخيصية للثقافة التي تحيل على الهوية، أسلوب الحياة، وعلى الذوق في الآن نفسه، لذلك -حسب بيير لاكومب- إذا كانت الملاحظة تتطلب ذوقًا، فلأن الكون بصفة عامة والثقافات الإنسانية بصفة خاصة تشكل بنيات نسقية، فمجموع ملابس شعب من الشعوب موسوم دائمًا بأسلوب خاص في الحياة، إنه يشكل أنساقًا.

تلك الألبسة التي رات كلود انها بشكلها الشامل المنسد العريض تعطي لجسم المراة أبعاده السحرية الجامحة، بإبرازها للعنق وتكريمها للصدر بتقويسات موشات بخيوط متناسقة ونفيسة الأكمام الساقطة على الأذرع، وباحزمتها المظهرة لرقة الخصور وغنى الأرداف وبانشقاقاتها الجانبية التي تنبئ عن طول الساق دون ان تسفر عن رشاقته...

الملاحظة التي تقودنا حتمًا إلى تمييز كل مجموعة بشرية؛ حيث تتخذ من خلالها سمات أعضائها الخارجية؛ إذ يشكل اللباس في هذا السياق رمزًا من الرموز التلخيصية للثقافة التي تحيل على الهوية، أسلوب الحياة، وعلى الذوق في الآن نفسه، لذلك –حسب **بيير لاكومب**- إذا كانت الملاحظة تتطلب ذوقًا، فلأن الكون بصفة عامة والثقافات الإنسانية بصفة خاصة تشكل بنيات نسقية، فمجموع ملابس شعب من الشعوب موسوم دائمًا بأسلوب خاص في الحياة، إنه يشكل أنساقًا. هكذا يفهم **ليفي ستروس** مفهوم «الأسلوب» فهمًا إبستيمولوجيًا باعتباره يحدد المجموع المتماسك للملامح الخارجية الظاهرة لكل ثقافة، مثلما تنتمي إلى التماسك اللاشعوري لكل فكر إبداعي، والتي لا تفهم إلا عبر المنهجية التركيبية والحدسية للباحث.

يأخذ **ليفي ستروس** المعنى الجمالي والحالة هذه من مفهوم الأسلوب، ليس لأن الأحداث والوثائق الإثنوغرافية ذات صبغة جمالية تحمل معنى بمعزل عن باقي الملامح والخطوط البارزة للثقافة، ولكن كذلك لأن الفهم والملاحظة نفسها لهذه الأشياء تمنح الشرعية لإجراءات التركيب الموضوع رهن الإشارة في حكم الذوق(37).

إن ما يجعل هذا الرمز التلخيصي يتخذ بعدًا تيماتيًا محوريًا داخل المتن الروائي من جهة، وأهمية قصوى بالنسبة لمنهجية اشتغالنا الأنثربولوجي من جهة أخرى، هو أن اللباس يعتبر موضوعًا أساسيًا بالنسبة لهذا الفرع المعرفي، كما أن حضوره في النص جاء عبارة عن سجل أيقونوغرافي دال نصيًا، خاصة وأن البُعد التأويلي الرمزي الذي اتخذته الرواية جعلته كما هو الواقع الثقافي الخارج نصي باعتبار الثقافة نصًا في حد ذاتها، عنصرًا بِنَوِيًا في إطار التساند النسقي لمختلف الرموز التلخيصية الخمسة التي أتينا على ذكرها من جهة، وتيمة فرعية شديدة الارتباط بباقي عناصر الخطاطة السردية من جهة أخرى، بمعنى أن النص الروائي في نهاية المطاف هو عبارة عن بنية نسقها الداخلي هو أسطورة الانتماء والتأصيل للهوية المغربية، لذلك لم يحضر اللباس في سجل وصفي مجرد، بقدر ما حضر ضمن بنية سردية تأويلية رمزية، يتخذ فيها اللون والتطريز والاكسسوارات بمختلف أشكالها وطبيعة مكوناتها مادة أساسية لتأويل رمزي يبتغي من خلالها **أحمد التوفيق** ربط هذا الرمز الثقافي بباقي الرموز التلخيصية.

يعتبر اللباس التقليدي سمة تفرد وخصوصية بالنسبة إلى الرجال والنساء على حد سواء. في هذا السياق يكتب **أحمد التوفيق**: «... وافقت صُبح على إحياء تلك الحفلة واستدعت لها عازفين ومنشدين من بعض الفرق الأخرى، وقامت السيدة المضيفة الثرية بتصميم بذلة مغربية بيضاء مزينة على الجانب الأيسر للصدر بوردة طبيعية تلبسها كلود محزومة بنطاق ذهبي بعد أن وافقت على أن تقوم بتقديم برنامج الحفلة الموسيقية. رفع الستار في القبة الكبرى بالقصر عن جوق من أربعين عازفًا وعازفة ومنشد ومنشدة بآلاتهم والرجال في جلابيب بيضاء رقيقة وعلى رؤوسهم طرابيش فاسية حمراء، والنساء لابسات فساتين بنفسجية اللون على جوانب فتحاتها تواش من الخيط المذهب المعروف بالصقلي. أما صُبح التي توسطت صدارة الجوقة، فكانت ترتدي فستانا من الحرير الأسود



يكتسي اللباس التقليدي، وخاصة في المناسبات والأفراح بعدًا أيقونيًّا له دلالته الجمالية والفنية في انسجام مع جمالية الجسد الأنثوي الذي تزيده الحلي والإكسسورات مظهرًا انسيابيًّا، كما هي حال الموسيقى في انسيابية ألحانها ونوباتها

تلمع عليه قلادة من الدنانير الذهبية المربعة القديمة... »(38)، لباس -مما لا شك فيه- منسجم مع رؤية ثقافية تغترف من المعجم الروحي الذي يميز المغرب، ويمنح من خلاله قيمة للمرأة التي تخضع لطقوس عبور يومية منذ سن مبكرة من خلال إعداد أنثربوجسدي على اللباس والزينة والرشاقة والقوام والحركة؛ حيث تعتبر الحفلات والمناسبات فرصة اختبارية تتمكن من خلالها الأمهات من امتحان مهارة بناتهن، حتى إذا كبرن كن من الرزانة والحكمة والجمال ما يجعلهن محط اهتمام وتقدير، أشياء وأخرى نجد تجليات لها في قول السارد: «... والنساء في هيئاتهن من زوجات أعمام عمر وخالاته، وكلهن من الرزانة بحيث إذا جلسن جلس معهن الكون وسكن، وإذا تحركن وكأنهن يسحبن الدنيا في أثرهن. معالم نخوة تترجم عن فهم الزمن، بناتهن الصبيات الطاهرات والكواعب النافرات يتحركن كالفراشات في فساتين رائقة بشعور دافقة وقدود باسقة ووجنات مورقة وكأن أقدامهن من الشفقة على الأرض بحيث لا تطأ منها موضعًا...»(39)، وهذا عكس ما قد تدعيه بعض الدراسات الاستشراقية التي رأت في لباس المرأة المغربية التقليدي شكلاً من أشكال الهيمنة والحجر التقليديين، مما دفع الروائي مستعيرًا شخصية كلود المغرمة بالشرق حد الغرابة والجنون لتوضيح خلفية هذا اللباس الجمالية والروحية، يكتب **أحمد التوفيق** بنفس تأويلي : «... تلك الألبسة التي رأت كلود أنها بشكلها الشامل المنسد العريض تعطي لجسم المرأة أبعاده السحرية الجامحة، بإبرازها للعنق وتكريمها للصدر بتقويسات موشات بخيوط متناسقة ونفيسة الأكمام الساقطة على الأذرع، وبأحزمتها المظهرة لرقة الخصور وغنى الأرداف وبانشقاقاتها الجانبية التي تنبئ عن طول الساق دون أن تسفر عن رشاقته...»(40).

رشاقة يتخذها الجسد في حرية كاملة داخل البيت؛ حيث طبيعة اللباس التقليدي في أشكاله المتعددة تساهم في إحساس المرأة بجسدها الإيروسي؛ حيث الجلباب والحجاب أو الحايك خارج البيت، باعتبار الخارج فضاءً عامًا، ضرورة جمالية من جهة، وتعظيمًا قيميًّا للمرأة من جهة أخرى، وهو ما تشير إليه كلود في مقارنة ضمنية للجسد الأنثوي بين الغرب والشرق، يقول السارد: «... ولكن كلود قلبت الأمر على وجه آخر، فظهر لها أن الحكمة الشرقية في وضع الجمال تحت الحجاب فيه تعظيم الجمال والرأفة به من أن يهرق على قارعة الطريق...»(41). وفي مقام آخر من الرواية يقول: «... فنحن هنا في الغربة أقدر من أهل العاصمة على تقدير الجمال، لأننا نرى عند الأهالي نساء جميلات جمالاً طبيعيًّا حقا يجعلنا تجردهن نستبشع كثرة التطريات بالأصباغ لإخفاء آثار دمار الإسراف في وجوه نسائنا، آثار الدخان والكحول والسهر والعذاب في العمل اليومي وصخب الحياة التي يترك فيها النساء عندنا لأنفسهن...»(42)، وتأكيدًا لمحورية الحضور الأنثوي في الفضاء الذكوري، تركز (غريبة الحسين) على أهمية المرأة في حفظ التراث الموسيقي المغربي سواء بالنسبة إلى موسيقى الآلة (أو لموسيقى العيطة كما سوف نرى فيما بعد)، من خلال مثال شيخة تطوان التي ساعدت فيرني على تدوين بعض النوبات، كما من خلال التأكيد على أن الجوق الموسيقى يكون عادة مختلطًا كما هي الحال بشمال المغرب.

يكتسي اللباس التقليدي، وخاصة في المناسبات والأفراح بعدًا أيقونيًّا له دلالته الجمالية والفنية في انسجام مع جمالية الجسد الأنثوي الذي تزيده الحلي والإكسسورات

مظهرًا انسيابيًا، كما هي حال الموسيقى في انسيابية ألحانها ونوباتها، جمالية نستشفها من قول السارد: «... انتهى طعام العشاء، وانتقل الضيوف إلى القبة يستمعون فيها للموسيقى ويشربون الشاي. توسط شيخ الصنعة جوقًا من ستة عازفين من بينهم زوجتاه، إحداهما على اليسار والأخرى على اليمين، كل منهما في حلة قرمزية تقليدية من حرير تغطي سائر الأطراف وتزيد بياض الوجه نصوعًا، وفوق الرأس شد أسود مطرز يكون نسيجًا واحدًا مع الشعر المسدول على الأكتاف، وعلى المفرق درهم كبير رقيق من الذهب المسمى بالمطبوع. تحمل كل منهما ربابًا صغيرًا من عود في لون القرنفل مرصع بعاج أصفر، ووضع الرباب على الصدر يسامت القلادة في مسقطها على الخصر الأهيف. كلا المرأتين نصفة في القامة وفي العمر، على وجهيهما إشراقة مستضيف كريم وعلى شفتيها ابتسامة يقتضيها المقام... »(43).

في السياق نفسه، وحسب المقام والمناسبات، يأتي لباس الرجال التقليدي ليتمم سمفونية التناغم بين الجنسين مترجمًا بدوره غنى الهندام المغربي وقوة جماليته كشكل من أشكال التميز الهوياتي، ولو أن هذا الهندام سار مرتبطًا بمناسبات دينية بعينها كشهر رمضان أو الأعياد الدينية، أوصلاة يوم الجمعة، وفي حفلات الزفاف التي تعتبر سوقًا رمزيًا للباس التقليدي بالنسبة إلى الرجال والنساء على حد سواء، ومن ضمن التجليات الإثنوغرافية لهذا اللباس، نقرأ ما يلي: «... حضر الجميع عند الضحى لتوديع السيد فيرني وبنته كلوه، حضر عمر وعمه وروز ومدير مكتب البريد وزوجته وضابط المخابرات وديدي، كانت المفاجأة التي تسترت عليها روز: علال السائق الذي سيصاحب الراحلين، حضر بلباس تقليدي بهي وعمامة بيضاء كعمامة رجال طابور المراسيم، عمامة ترسم تقاطع ثنيتها فوق جبته زاوية مفتوحة رأسها إلى الأعلى، كان حليق الوجه بشارب مكتنز، وسيمًا فاره القامة لامع العينين الشهلاوين نضرًا قوي الإهاب يلبس تحت الجلباب القصير فرجية بعقد



مفتولة من قيطان ويلبس فوق الجلباب سلهمًا أزرق. لم تره كلوه على تلك الهيأة من قبل ولم يره أحد...»(44). وفي نفس سياق تعميم خطاطة اللباس باعتباره رمزًا تلخيصيًا غير مرتبط بالانتماء الاجتماعي، يورد **أحمد التوفيق** مثالاً آخر من «قبيلة أيت علي»؛ حيث لا تقل جمالية اللباس التقليدي الرجالي في انسجام مع خصوصية رجال المداشر والقرى الجسدانية، عن جماليته في الحواضر، وهو ما يشير إليه الشاهد النصي التالي وِفق وصف إثنوغرافي مكثف شديد الدلالة تأويليًا: «... رأت كلوه الفارسين اللذين جاءا من أهل علال لرفقتهما فتأكد لها أن القوم من جذم متميز القوام والقسمات، ورأت علامات النخوة والإباء على الوجهين واكتناز الجلد على العظام وتورد الوجنتين من صفاء الدم ومن معاناة البرد في الأعالي وفحومة في غير نحافة وضمور بطن في غير كشح والشعر منقبضا على الوجه مرسلاً على الأعناق. كل رجل ذو إهاب في جلباب صوف مصفر وسلهام شعر أسود تزين عروته وردات خيط حمراء وعمامة مقتصدة لا تقوم بما لا يحتاج إلى حجة من أمارة الفحولة البارزة، والخنجر، وتجاعيد كرسوم الأيام وصمت معبر وخفة في الإقبال والإدبار. هؤلاء هم قوم الرجل. هؤلاء سيقومون مقام أهلها بعد أيام...»(45).

أكيد أن الأهالي سواء في الحواضر أو في المداشر لا يكونون في نفس الوجاهة والفخامة على مستوى الهندام حتى التقليدي منه، لكن تركيز **أحمد التوفيق** على هذا التكثيف للمعيش اليومي من خلال تكثيف مختلف الرموز الوسيلية التي يتمظهر من خلالها اللباس التقليدي كهوية وانتماء ثقافي أملته شروط ومتطلبات خطاطته السردية التي لا تنفصل عن قصديته؛ حيث النسق الداخلي للنص، جزء أو تجل للثقافة المغربية المتعلقة باللباس باعتبار أن الثقافة هي النص الأصلي الذي يغترف منه الروائي لبناء الأسطورة المؤسسة لنصه الروائي. وضمن الأفق نفسه، نستحضر تجربة روائية أخرى تمثل في الحقيقة سجلاً توثيقيًا مهمًا للباس المغربي التقليدي، مثلما تحيلنا في أفق المقارنة بين

الماضي والحاضر على حجم التحولات الاجتماعية والثقافية التي عرفتها الهوية المغربية الجمعية منها والفردية، وهنا نكون أمام دور جوهري يلعبه السرد سواء المغربي أو العربي في التأريخ الثقافي. إن المتتبع للتحولات التي عرفها اللباس اليوم باعتباره رمزًا تلخيصيًّا، يفاجأ بهول هذه التحولات التي يعتبر هذا الرمز موضوعها الأساس، على اعتبار أن اللباس مجرد رمز من الرموز التلخيصية لثقافة الاستهلاك التي تشكل في العمق الخلفية الدلالية للهوية في أبعادها المتعددة.

تأسيسًا على ما سبق تعتبر عادات الاستهلاك في ميدان الغذاء والسكن واللباس والزينة والتسلية والموسيقى عناصر قوية في الانتساب إلى جماعة أو إثنية ()، كما رأينا سابقًا، فنمط ارتداء الملابس لدي شعب من الشعوب يصبح من ثمة محددًا جوهريًّا للانتماء إليه، فللانضمام إلى جماعة أو شعب يجب أن يحظى المرء بالتزكية التي يمنحها هذا الشعب أو (تمنحها) هذه الجماعة من خلال احترام عادات الاستهلاك، ومن بينها اللباس.

هكذا، تؤكد (**ماري دوغلاس**) أن العلاقات القائمة بين الاستهلاك والهوية تعتبر واحدة من المعلومات المرتبطة بالثقافة، ومن ثمة، فإن اللباس كوسيلة اتصال غير كلامية تعتبر من بين أبعاد التنظيم الاجتماعي فيما يخص معايير الفرز والانتماء إلى الجماعة، ويؤكد (**نوربرت إلياس**): «أن عادات الاستهلاك تمثل دلالات على هوية الطبقة، وتحدد الشروط والأوضاع الاجتماعية، وما الطبقة أو الوضع سوى حالة خاصة من حقيقة أوسع بكثير: حقيقة الهوية الفردية والجماعية»(47)، فبقراءة رواية **عبد الكريم غلاب** (**دفنا الماضي**) نستشعر حجم الألم الذي يمزق الروائي على ضياع جزء كبير من هويتنا الناتجة عن تغيير عاداتنا في الاستهلاك الرمزي، والمتمثل في اللباس، فمن خلال عنوان الرواية باعتباره العتبة النصية الأولى، نكتشف أنه بتركنا اللباس التقليدي الذي أصبح مرتبطًا فقط بالمناسبات الدِينية، نكون قد دفنا جزءًا من هويتنا التي ترتبط بالماضي، مع العلم أن اللباس التقليدي الذي يرتبط بهذه المناسبات يكاد يكون عصريًّا من خلال التغييرات التي طرأت عليه بخصوص «التصميم»، و«الشكل»، و«الألوان»، و«الأثواب»... ومن خلال إدخال تصميمات عصرية تهم «الأزرار»، و«الياقة «، أو التخلي نهائيًّا عن بعض مقومات الزى التقليدي، مثل القفطان، والمنصورية.

إن الزى التقليدي كوسيلة للاتصال الرمزي، يختزل ثقافة كامنة لا تنفصل عن رؤية الأهالي للزمن والمكان؛ إذ أن لكل زمن ومكان تشكيلة من الملابس: قميص، قفطان، منصورية، عمامة، جلباب، سلهام، بلغة.....وهكذا. أشياء وأخرى يعالجها الروائي المغربي **عبد الكريم غلاب** بكثير من التفاصيل التي يقتضيها الوصف الإثنوغرافي المكثف، وبلغة فصيحة بديعة، وبأسلوب سلس عتيق. يقول السارد: «... وكان الحاج محمد يعنى بملابسه عناية الرجل الحريص، فهو في الصيف لا يزيد على قميص أبيض فضفاض يكون عادة خشن الملمس، ما لم تكسر خشونته أيدي الغاسلات. وتحرص السيدة على أن تزينه بياقة على شكل شبكة حريرية يتدلى منها حبل من حرير رقيق يكون الأنشوطة التي تجمع طرفي الياقة حول العنق من جانبه الأيسر. والأنشوطة تقوم مقام الزر، وفي الأنشوطة التي تضغط على العنق غنى عن الزر، وفيها ما يتحدى الزر والمدنية التي أتت بالزر. ذلك أن الحاج محمدًا كان يستطيع أن يعلق في طرفها المتدلي ساعته الفضية الثقيلة بغطائها الذي يحفظ زجاجها أن ينكسر، وهو بذلك يستغني عن هذا السوار الجلدي الذي يحيط به الشباب معصمهم فيمنعهم من أن يقيموا الوضوء كلما تأهبوا للصلاة. وفوق القميص كان يلبس عادة ما يسميه (بالمنصورية) وهي لا تختلف كثيرًا عن القميص في شكلها العام، ولو أنها من ثوب أقل خشونة ويزين صدرها شريط مضفر من حرير، وأزرار حريرية تتقن صنعها يهوديات (الملاح) وهي لا تخلو من جمال»(48).

إن ارتباط عادات الاستهلاك بشكل عام، واللباس بشكل خاص ثقافيًّا بالحرف والمهن ذات الصلة، التي بدورها مرتبطة بفنون خاصة للعمارة والمسكن، وبرؤية تمييزية للفضاء بشكل عام، يجعل التمييز فيما بين الخاص والعام يتأسس على هندسة خاصة للمكان في توافق مع مجموع عادات الاستهلاك، من منطلق «أن الثقافة حسب **إدوارد هال** يمكن تعريفها على أنها وسيط التواصل بين شاغلي



حيز مكاني ذي تأثير معين»(49). فاللباس التقليدي ارتبط بالعمارة التقليدية العربية الأصيلة التي نجد تجلياتها في القصور والرياضات، وهذه الأخيرة مرتبطة بالطبخ التقليدي المؤسس مرجعيًّا على فنون الطهي الشعبي، وكل هذه الأشياء ترتبط بفنون التسلية والموسيقى ذات الصلة، والتي تختلف عن الموسيقى العصرية كما هو معلوم. لذلك فمجرد الانتقال من نمط اللباس التقليدي إلى اللباس العصري كان كافيًا للعصف بمهن الخياطة والنسيج التقليدية، وهي أسباب من ضمن أخرى كانت وراء ترك اليهوديات المغربيات لهذه المهنة الموغلة في القدم، مثلما هي الحال بالنسبة إلى حرفيّي الصناعة التقليدية المغاربة، فقط لأن منتوج يهوديات الملاح من الملابس التقليدية كان أكثر جمالية وأكثر اتقانًا لما عرف عنهن من حرفية عالية.

تأسيسا على التحولات الثقافية المرتبطة باللباس، يشير المقطع السردي إلى تحول كبير طال طبيعة الزي التقليدي، فقد تم التخلي عن تشكيلة الأنشوطة التي كانت تزينه، مثلما تم التخلي عن المنصورية نهائيًّا، كما هي الحال بالنسبة إلى القفطان بالنسبة للرجال، وتم تعويضهما بالجلباب، أو «الدراعاية» وهو زي على شكل قفطان بدون أكمام. هذا في الصيف، أما في الشتاء فقد أصبح الأمر مقتصرًا على القميص والجلباب، وأحيانًا السلهام، على أن التشكيلة التي تضم هذه المكونات الثلاثة فتحيل مباشرة على الانتماء الراقي للفرد، خاصة إذا كانت خياطة وثوب هذه الأخيرة من الذوق الرفيع، بيد أن المسألة في الماضي كانت تشكل إجماع الجماعة، باعتبارها أحد مقومات الهوية الجمعية التي لا يستطيع الفرد الخروج عنها، من منطلق أن الاعتناء بالهندام كان بحق من شروط اللياقة والاحترام.

في هذا السياق، يقول السارد: «... ولا يكاد الحاج محمد يخرج من قصره أو منزله حتى يستوفي شروط الوقار والاحترام في الملبس والمظهر»(50). وإذا كان لكل فصل خصوصياته المناخية، فبكل تأكيد له ملابسه الخاصة، التي تختلف من فصل إلى آخر. هكذا صار الزي التقليدي في ارتباطه بالزمن، أحد أهم وجوه تمظهر الهوية المغربية، وهي نفس الهوية العربية في العديد من وجوه التشابه والتقاطع. خاصة على مستوى اللباس التقليدي، ما دام اللباس العصري اليوم، وعلى امتداد العالم العربي هو اللباس الغربي شكلاً وتصميمًا. يكتب الروائي **عبد الكريم غلاب** في إطار ترسيخ هوية الماضي على مستوى الكتابة كشكل من أشكال التأريخ، ما يفيد العديد من القضايا ذات الصلة، ومن بينها للمثال لا الحصر القاسم المشترك بين ملابس النساء وملابس الرجال، والمتمثل في القفطان والمنصورية أحيانًا، يقول السارد: «... أما في فصل الشتاء فيضاف إلى ملابس الحاج محمد قفطان يتوسط القميص والمنصورية ولا يختلف عنهما في الشكل من ثوب صوفي، ذي لون أحمر أو وردي، ولا بأس أن يكون أزرق أو بنفسجيًّا ليستطيع أن يقوم بدور التبادل حينما تريد السيدة أن تستعيره من زوجها إذا ما دعيت إلى حفلة طارئة. ويزين الحاج محمد رأسه بعمامة معصومة على طربوش أحمر، ويقوم بعملية التعصيب في مهارة وحذق الحلاق نفسه، وقلما كان يستطيع ذلك إلا الحلاقون الماهرون، فهم أرباب الاختصاص في كل ما يتصل بالرأس ولو كان مما يوضع عليه للوقاية من برد أو حر. وفوق هذا وذلك (جلابية) أو اثنان تبعًا لاختلاف فصول السنة، ثم برنس يكون أسود داكنًا في الشتاء، يقي زمهرير البرد القارس الذي عرفت به فاس بين مدن المغرب، وعرف به حي المخفية من بين أحياء فاس. ويكون في الصيف أبيض براقًا قد يزيد من حرارة الجو، ولكنه على كل حال يحفظ الكرامة ويسبغ الوقار

يعتبر المغرب من بين الشعوب المرهفة الإحساس بالموسيقى بالرغم من الطابع المحافظ الذي قد يبدو ظاهريًا نتيجة تحولات تاريخية وثقافية ارتبطت بتاريخه السياسي

والجلال. أما الحذاء فهو (بلغة) تختلف صيفًا وشتاء، إذا كانت رقيقة الحاشية خفيفة الوزن بيضاء اللون في الصيف فهي في الشتاء ثقيلة خشنة صفراء تقوى على أن تخوض الوحل الذي يغمر شوارع فاس، وتستطيع أن تغوص قائمتا البطة في بركة الماء الآسن»(51).

ضمن هذا الأفق السردي، نستشف أن اللباس التقليدي في تعبيره عن الهوية العربية الأصيلة سواء كانت تخص المغرب أو أي بلد عربي آخر نظرًا للتقاطع الكبير والتشابه المؤسس على ثقافة واحدة في مجملها بالرغم من الاختلافات، أصبح جزءًا من الماضي، وربما بدفننا الماضي على حد تعبير الروائي **عبد كريم غلاب** نكون قد دفنا هذه الهوية وانتهى بنا الأمر شعوبًا بدون ذاكرة. بهذا الرمز التلخيصي نكون قد أتينا على دراسة مختلف تجليات أنثربولوجيا التأصيل والهوية الأربعة، لننتقل إلى المكون/ الرمز الخامس، والمتمثل الرمز التلخيصي المركزي داخل رواية (**غريبة الحسين**) للروائي **أحمد التوفيق**؛ حيث البحث في موسيقى الآلة، وأصلها، وقيمتها الفنية، وأهميتها في التراث المغربي، وضرورة تدوينها، سيقودنا حتمًا للإحاطة بمجمل فصول الرواية وتيماتها الفرعية، متممين ما سبق وتناولناه بالدراسة والتحليل.

فما هي هذه الموسيقى؟ وكم عدد نوباتها؟ وكيف كانت رحلة كلود وفيريني باحثين عن تدوين النوبات التي بقيت محفوظة عن طريق السمع والعزف؟ وكيف اندثرت النوبات الأخرى؟ أسئلة وأخرى ستشكل صلب اشتغالنا محاولين إبراز مختلف التجليات الأنثربولوجية لهذا الرمز المؤسس للنسق الداخلي للنص الروائي.

-2-3-1 موسيقى الآلة، أو أنثربولوجيا الهوية الموسيقية:

يعتبر المغرب من بين الشعوب المرهفة الإحساس بالموسيقى بالرغم من الطابع المحافظ الذي قد يبدو ظاهريًا نتيجة تحولات تاريخية وثقافية ارتبطت بتاريخه السياسي الذي ارتبط جدليًا بالفقيه والزوايا، ولذلك يزخر هذا البلد باعتباره ملتقى تلاقح عدد من الثقافات والحضارات كما سبقت الإشـارة إلى ذلك، بعدد من الأشكال الموسيقية الأصيلة منها والشعبية التي برزت في إطار تحولات المغرب الثقافية الناتجة عن انفتاحه على جل ثقافات العالم، وما عدد المهرجانات الموسيقية بالمغرب سوى مؤشر بسيط -من ضمن مؤشرات أخرى- على هذا التعدد: مهرجان الموسيقى الشعبية بمراكش، ومهرجان كناوة بالصويرة، ومهرجان الموسيقى الروحية بفاس، ومهرجان الموسيقى الأندلسية بتطوان، ومهرجان الطرب الغرناطي بوجدة، ومهرجان موازين موسيقى العالم بالرباط، ومهرجان موسيقى العيطة بأسفي... إلخ.

إذا كانت مجمل الموسيقات قد بقيت محفوظة إلى هذا الحد أو ذاك في الذاكرة الجمعية المغربية، لحداثة عمرها، فإن موسيقى الآلة أو الموسيقى الأندلسية أو الموسيقى الأصلية، وكلها تسميات لنفس الشكل الموسيقي، بقيت إلى حدود التسعينيات من القرن الماضي غير مسجلة؛ حيث قامت وزارة الثقافة بتسجيل نوباتها التي بقيت محفوظة فقط في الذاكرة الشعبية، من خلال عدد قليل من الشيوخ الذين بقوا متمسكين بتعليمها للناشئة وحفظها من الزوال، نتيجة مطالب المثقفين والفنانين والباحثين الغيورين على هذا التراث الموسيقي، خاصة بعد عدد من المجهودات المتفرقة لعدد من الباحثين الأجانب على الخصوص.

إذا عدنا إلى الواقع المعاصر نرى أنه قد تمت فعلاً العديد من المحاولات لتدوين بعض هذه النوبات، من ذلك **نوبة الإصبهان** التي كتبها (**أركاديو دي لاريّا بالاتين**52Arcadio de Larrea Palacín)( )، **ونوبة غريبة الحسين** التي دونت من قبل **محمد أبرويل**(53)، ثم **نوبات العشاق ورمل الماية ورصد الذيل** التي عمل على تدوينها **يونس الشامي**، وقبل ذلك كانت محاولات من قبل كثير من الأجانب أمثال (**ألكسيس شوطان**Alexis Chottin) الذي دون **ميزان البسيط من نوبة العشاق**، و(**بوستيلو**) الذي «جمع كثيراً من الطبوع والأنغام التي كانت متفرقة وسجل بعضًا منها بالنوطة»(54). وعلى الرغم من الجهود الشاقة لعمليات الاستماع والتدوين الموسيقى لهذه النوبات، إلا أنها ما زالت تثير إشكالات موسيقية حقيقية ؛ **فنوبة رصد الذيل** على سبيل المثال ذكر مدونها أن القارئ سيلاحظ «أننا تجنبنا إثقال الرموز الموسيقية بعلامات الزخرفة أو التحلية التي يزخر بها العزف العربي، وذلك لعدم اتفاق العازفين على أنواعها ومواقعها، بل وعدم استخدامها مرتين بصورة متطابقة من لدن نفس العازف. ولذلك تركنا حرية استعمالها للعازف حسب ما يمليه عليه ذوقه وتتيحه براعته الفنية»(55).

من هذا المنطلق، تأتي رواية **غريبة الحسين** لإعادة النظر والاعتبار إلى هذه الموسيقى، والدعوة إلى البحث في تدوين النوبات الأربعة عشر التي ضاعت منها، خاصة أمام إشاعات وآمال الكثيرين في العثور على الأشعار المصاحبة لهاته النوبات، التي يبدو أنها كانت تعزف في مناسبات



خاصة جدًا، ويبدو أن الانقلاب الثقافي والتزمت الذي فرضه الفقهاء كان وراء ضياعها. يكتب **أحمد التوفيق** عن هذه النوبات، من خلال حوار كلود وفـيرني: «... العبقرية مفرقة عند الناس. إشاعتهم بأننا نعرف النوبات الضائعة دليل على تشوقهم إلى ملء هذا النقص، وقالت لأبيها هل من سبيل إلى إيجاد تلك النوبات الضائعة من خلال ما هو معروف؟ قال فيرني: ليس ذلك من المستحيل، ولكنه من الصعب جدًا، فالمحفوظ المتبقي من هذه الموسيقى محفوظ بصناعته، أي بأشعاره ولا بُد من إيجاد الأشعار أولاً، وذلك رهين بالعثور على مخطوط أقدم مما هو معروف من كتب أشعار النوبات المتبقية. وتبقى الألحان الموافقة لتلك الأشعار ولا أدري ما إذا كان بإمكان هؤلاء العباقرة أن يحاولوا إيجادها (...)، رأيي الشخصي أن النوبات الضائعة هي النوبات المناسبة لساعات النهار. فقال ربما كانت النوبات الضائعة هي نوبات كان ينفرد بها الخاصة، تلك التي لم تتسرب إلى العموم...»(56).

المصير نفسه سوف يعرفه فن أو **موسيقى العيطة الشعبية** التي قام الباحث والشاعر المغربي **حسن نجمي** بتدوين ودراسة ما تبقى منها من خلال أطروحته لنيل الدكتوراه، والتي صدرت في كتاب من جزأين(57)، ولذلك ربما يأتي حضورها في سياق المتن الحكائي ولو إشاريًّا -بثلاث مقاطع سردية قصيرة فقط- كشكل من أشكال التنبيه إلى الغنى الفني للمغرب، وإلى غربة أجيال ما بعد الاستقلال الهوياتية، وغربة الموسيقى ذاتها بعدما لحق الضياع والتلف جزءًا كبيراً من نوباتها ومقاماتها، ففي سياق العيطة نقرأ في

إذا كانت مجمل الموسيقات قد بقيت محفوظة إلى هذا الحد أو ذاك في الذاكرة الجمعية المغربية، لحداثة عمرها، فإن موسيقى الآلة أو الموسيقى الأندلسية أو الموسيقى الأصلية، وكلها تسميات لنفس الشكل الموسيقي، بقيت إلى حدود التسعينيات من القرن الماضي غير مسجلة؛ حيث

(**غريبة الحسين**): «... اتخذ المغنون أماكنهم في كراسي على الركن الآخر، ولم يكن تنبه لوجود تلك الكراسي أحد. بدأوا بالعزف وأخذت المغنية ترسل صوتها الرخيم بأغنية شعبية ذات إيقاعات تتخلل مقاطعها الموسيقية، وتواكبها حركات الراقصة البارعة التي ظلت على جانب من الاحتشام الذي جلب الإعجاب إلى فنها أكثر مما أثار الفضول حول جسمها القديم (...)، ذلك هو حكم كلود التي تعمقت في دراسة الجوانب الروحية للرقص الأسيوي وعرفت خطوط التماس بين جوانب التعبير الظلماني والنوراني للجسد، ولها رأي حتى في خطورة الحرج الذي جعل الديانات السماوية الثلاث الأخيرة تستبعد من طقوسها تعبير الجسد إلا في دوائر المتصوفين...(58)، وللتنبيه التجنيسي لهذه الموسيقى أو هذا الفن الشعبي يورد **أحمد التوفيق** مقطعًا من الأغنية حتى لا يبقى التجنيس مبهمًا، في إحالة واضحة على **فن العيطة**. يقول السارد: «... دخل عمر مرتبكًا متلعثمًا وقال:

تقول اللازمة: «أنا بعدا قابطة البحر لا يرحل»

وقد أحاول أن أترجم لكم العبارة كما يلي:

قالت بيرنارديت: أعد أعد. أعاد عمر اللفظة بالعربية ومعناها بالفرنسية، فعادت بيرنارديت لتعلق: يا لها من صورة رائعة، إنها رائعة فعلا.»(59)، ولأن المتن الحكائي في (**غريبة الحسين**) يتمركز حول موسيقى الآلة، فإن **أحمد التوفيق** يشير إلى **فن العيطة** باقتضاب شديد إحالة على التعدد الذي تكلمنا عنه سابقًا، ليخصص كل الرواية إلى هذه الموسيقى رغبة في البحث في نوباتها التي بقيت غير مسجلة، وهي الرغبة التي يسعى إلى تحقيقها وابنته كلود. في هذا الإطار يأتي قول السارد، مشيرًا إلى التعدد الموسيقي الذي تزخر به الثقافة الفنية المغربية نظرًا لتعدد مكونات نسيجه الإثني والحضاري: «... فأي نوع من الموسيقى تريد أن تبحث فيه؟ هناك تنوع كبير في ثقافة المجالات في الصحراء والواحات والجبال والسهول. وهناك اختلاف بين موسيقى البربر باختلاف مجموعاتهم الكبرى واختلاف قبائلهم. وهنالك اختلاف بين موسيقى قبائل العرب المتنوعة وبين النمط الحضري للموسيقى الغربية. أو بالأحرى الأنماط الحضرية لهذه الموسيقى، ولا سيما بين غناء الملحون والطرب الغرناطي وموسيقى الآلة...(60)، بطبيعة الحال، فإن فيرني المقبل على جمع وتدوين نوبات الموسيقى الأندلسية التي يعتبرها **أحمد التوفيق** مغربية المنشأ، من خلال إشارته إلى ذلك مستعيرًا صوت إحدى شخصيات الرواية (كلود)، وهي وجهة نظر تتقاسمها مع أبيها.



قلنا أن فيرني يعرف هذا الغنى والتعدد الموسيقي للمغرب، لكن توظيف الدون بارا من خلال الحوار الذي دار بين الثلاثة، كان مقصودًا نصيًّا، من أجل تطوير وإغناء المتن الحكائي بتيمات فرعية تنسجم والنسق الداخلي للنص؛ حيث التأصيل للهوية الموسيقية المغربية يقتضي هذا الانشطار السردي الذي يوظفه الروائي من أجل نقل المعطيات الموسيقية الخارج نصية المنتمية أساسًا للعالم المعطى إلى النص تخييليًّا من خلال الوساطة الرمزية؛ حيث التركيز على بعض الرموز الوسيلية التي تحيل على هذا التعدد، (وصف تموجات جسد الشيخة، ذكر مقطع من أغنية العيطة)، من جهة، وعلى الرمز التلخيصي من جهة أخرى، وهو ما يحاول **أحمد التوفيق تدقيقه** من خلال استحضار ثقافته الموسيقية في إطار خطاطة تأويلية يجيب من خلالها على عدد من الأسئلة التي تفرض نفسها بخصوص ارتباط الموسيقى كفن بالحياة، السياسة، الاجتماع، والثقافة بشكل عام؛ حيث يمكن فهم رؤية المغاربة للعالم والأشياء من خلال إحالتهم مرجعيًّا على هويتهم وانتمائهم الثقافي، وهو ما يشكل النسق الداخلي للنص كما قلنا.

إن الموسيقى التي يحاول الروائي تأصيلها مغربيًّا تمر عبر استحضار ارتباطها بالموسيقى الأصلية للمغرب؛ حيث الثقافة الأصلية هي الثقافة البربرية/الأمازيغية، ما دام

هناك تنوع كبير في ثقافة المجالات في الصحراء والواحات والجبال والسهول. وهناك اختلاف بين موسيقى البربر باختلاف مجموعاتهم الكبرى واختلاف قبائلهم. وهنالك اختلاف بين موسيقى قبائل العرب المتنوعة وبين النمط الحضري للموسيقى الغربية. أو بالأحرى الأنماط الحضرية لهذه الموسيقى، ولا سيما بين غناء الملحون والطرب الغرناطي وموسيقى الآلة...

الأمازيغ هم سكان المغرب الأقدمون، وهنا تكون هذه الموسيقى هي نتاج موسيقى البربر بتعبير **أحمد التوفيق**، والموسيقى العربية التي حملها العرب أثناء فتح المغرب الأقصى، والموسيقى الإسبانية، لكن يبقى أن المصدر هو المغرب الذي لم تكن موسيقاه مجرد ترف فني، بقدر ما كانت فنًا مرتبطًا بهمومه الاجتماعية والسياسية، ذلك أن توظيف الموسيقى للاحتجاج السياسي ضد الاستعمار والتذكير بالتاريخ العربي المجيد قبل سقوط غرناطة والهوية والانتماء كانت من وظائف الموسيقى التعبيرية. أشياء وأخرى نستشفها من المقطع السردي التالي: «... ولكن انطلاقي من بعض أعمال الجرد الكونية المختصرة للتراث الموسيقى علمني وجود موسيقى مشتركة بين بلاد البربر والأندلس تعود إلى العصور الوسطى وتشبه ما نسميه موسيقى الغرفة عندنا. وهي غير مدونة ولكنها قابلة للتدوين. فهمت أنك تقصد الموسيقى الأندلسية أو الموسيقى التي يسميها الأهـالي أنفسهم بموسيقى الآلة. -بالضبط- لكن لا تسميها الموسيقى الأصلية، لأن الموسيقى الأصلية هي **موسيقى البربر**، وهي شبيهة ببعض أنواع الموسيقى الأسيوية الرقيقة، ولها وجود على امتداد الصحراء الكبرى إلى حدود السودان. واضح الآن ما تريد أن تدرسه، ولكن المشكلة ليست في المبدأ. السيد فيرني: وأين المشكلة في نظرك السديد؟ - الرئيس: المشكلة في خطر تسييس الموضوع. لقد صارت هذه الموسيقى الحضرية منذ بداية الاحتفال بعيد العرش أوائل أعوام الثلاثين، رمزًا للاحتجاج، والتركيز على الخلاف وإفساح المجال للغة مبطنة تلهب المشاعر ضد الوجود الفرنسي. وكثرت أجواقها في المدن وصار تذكيرها بعهد الأندلس رمزًا لعهد ازدهار ينبغي أن يستعاد...»(61).

هذه الموسيقى -وكما سبقت الإشارة- شديدة الارتباط بالتاريخ، وبالجغرافيا التي أغنتها بشكل جعلها موسيقى فريدة ومتميزة، أبهرت الغرب الذي من فرط إعجابه بها سعى ويسعى إلى تدوينها ونشرها عالميًّا باعتبارها من الموسيقات العريقة، وهو ما سوف يقوم به كلود وفيرني انطلاقًا من لقاء كل الشيوخ الذين بقوا على قيد الحياة والذين بفضلهم بقي جزء من نوباتها محفوظًا في الذاكرة الشعبية، فمن طنجة إلى مراكش مرورًا بتطوان، الرباط، مكناس، فاس، سوف يحاول **أحمد التوفيق** جمع شتات موسيقى ظلت تراثًا شفهيًّا يتهدده المحو، وهو ما يوضحه المقطع السردي التالي:»... جئت من أوربا في أثر والدي وقد أراد أن يقوم بتحريات لتدوين نمط من أنماط الموسيقى الحضرية بالمغرب، وشاء القدر أن تكون طنجة أول محطة في هذا السفر العلمي، لم يمض غير شهر واحد على اتصالنا بهذا العالم المجهول ولكننا نستطيع أن نقول إننا تحت تأثير المفاجأة العظيمة التي كونتها لدينا انطباعات أولى تفيد غنى هذا التراث وتنوعه وعمق مضامينه. أما من حيث الغنى، فإننا أمام سجل فني أسهمت فيه إصبهان وبغداد واليمن وقرطبة وفاس وغيرها من حواضر هذا العالم الواسع الأطراف، وقد تقلصت مراكز رعايته عبر مجاله حتى ضاع أكثر من نصف أنغامه. أما التنوع فإنه يظهر في تعدد أصواته التي تغنى في أزيد من خمسين ميزانًا موسيقيًّا، وبعد هذا كله، فإنه فن وضع في تناسق مع طبوع الإنسان وألوان مزاجه في ارتباط مع دورة نفسه بين الليل والنهار، فلو بقي هذا التراث محفوظًا بكامله، ولو كانت معروفة لدينا كل العلائق التي أقامها مبدعوه بين كل لون من ألوانه وبين المناسبة مع ساعة من ساعات اليوم لأمكن أن نستمتع بهذا الشلال النغمي الدافق كما كان يركبه قوم حددوا الحياة بالموسيقى قبل أن يعطوا لها

لقد تشكلت هذه الموسيقى في ارتباط بالمعيش اليومي للمغاربة والأندلسيين وِفق رؤية روحية للعالم والزمن، وهو ما تشرحه نوباتها الأربع والعشرون، بمعنى أن الموسيقى شكل من أشكال تدفق الزمن والتعاطي مع العالم؛ حيث يصبح الوجود موسيقى في حد ذاته

أي معنى آخر وكف الأيدي عن أحدث الأصوات الأخرى، أصوات النار والموت والألم والدمار...»(62).

لقد تشكلت هذه الموسيقى في ارتباط بالمعيش اليومي للمغاربة والأندلسيين وِفق رؤية روحية للعالم والزمن، وهو ما تشرحه نوباتها الأربعة والعشرون، بمعنى أن الموسيقى شكل من أشكال تدفق الزمن والتعاطي مع العالم؛ حيث يصبح الوجود موسيقى في حد ذاته، يكتب **التوفيق** على لسان سارده: «... قام الشيخ إلى دولاب وفتحه وأخرج كتابًا مخططًا وجلس وفتحه وقال: هذا أقدم ما عندنا عن موسيقى الآلة التي وضعها المغاربة والأندلوسيون، وهو كتاب يسمى مؤلفه بالحايك. فهي موسيقى تعزفها الأجواق في دور النبلاء. ولكنها تنال إعجاب عموم الناس في المدن الكبرى. إنكم تأتون متأخرين بعزيمتكم على تسجيل هذه الموسيقى بالكتابة، فلو جاء غيور مثلكم قبل عدة قرون لبقيت لنا هذه الموسيقى بكامل فصولها. -ماذا تعني فضيلتكم بالفصول؟- تسمى النوبات، وهي مجموعات أنغام يختلف بعضها عن بعض وكان مجموعها في الأصل أربعًا وعشرين، ولكن عددًا فيها تنوسي أو أدمج بعضها في بعض أو دخلت أطراف نوبات مع أطراف النوبات أخرى وكونت الإحدى عشرة نوبة المعروفة بأسمائها الآن. وكيف يتأكد أن أصلها أربع وعشرون لما كانت كاملة؟ - هذا أمر متفق عليه لأن الأصل في عددها الكامل هو أن نوباتها بعدد ساعات اليوم. كل النهار والليل لأن لكل ساعة نوبة تناسبها. وهل تعرف الآن ما هي الساعات التي بقيت نوباتها أو النوبات الباقية بحسب كل ساعة والوقت المعلومة له؟ - معرفتنا ليست كاملة ودقيقة بخصوص هذا التوزيع ولكننا ننسب بعض النوبات لبعض الأوقات لا لساعات بعينها. – إن هذا شيء مدهش ورائع حقًا، أن تخلق حضارة موسيقاها على أساس تقسيم زمن النهار والليل. أن تخلق حضارة موسيقاها كنهر منساب انسياب الزمن! (...). إن أجدادنا تصوروا أن للروح دورتها حسب ساعات اليوم وأن الموسيقى أحسن تعبير عن المزاج المواتي لكل برج...»(63).

هكذا إذن ونتيجة ظروف سوسيوسياسية وثقافية سوف نأتي على تحليلها، فقدت الذاكرة الموسيقية المغربية أربع عشرة نوبة، في الوقت الذي بقي الجزء المحفوظ منها بفضل شيوخ جمعوا ما بين الدِين والموسيقى، وهو ربط طبيعي ما دامت الموسيقى شكل من أشكال التطهر الروحي والرُقي بالجسد إلى مراتب صوفية، تتجاوز المتناهي إلى الانعتاق باللامتناهي، ولذلك كانت ترتبط بلا محدودية الزمن في تدفقه الوجودي، لكن حينما تختلط السياسة بالدِين وينتصر التزمت والتشدد تصبح موسيقى بدعة يجب محاربتها.

فقدت هذه الموسيقى الشيء الكثير، كما فقدت الهوية المغربية عددًا كبيرًا من الرموز التلخيصية. إن انشغال رجال الدِين بالموسيقى كان كما يزال شيئًا غريبًا خاصة بعد عهد الموحدين، لذلك يحاول التوفيق الإشارة إلى هذه الحقيقة التاريخية. يكتب الروائي: «... ولم أتوقع معرفته للغات أهل الملل الأخرى، ولم أكن أتصور اهتمام رجل دين مشرقي في هذا البلد بالموسيقى ومعرفته لها إEلى هذا الحد...»(64)، وفي مقام آخر، وفي إطار الحوار الذي دار بين شيخ طنجة وفيرني وابنته، ينتقل الروائي من الواقع الثقافي للموسيقى الأندلسية/الآلة/الأصلية، وكلها تسميات لنفس الموسيقى إلى تأويلها تاريخيًّا من خلال التعارض البِنيَوِي القائم ما بين المدني/الحضاري والسياسي/العسكري، لذلك

ما تفسده السياسة والحرب، يصلحه الثقافة والفن، وهنا تأتي الإشارة إلى **كتاب ابن الدراج**، كرمز يحيل ويؤشر على مرحلة بكاملها، رمز يعيش حالة اغتراب؛ حيث النسخة الوحيدة من هذا الكتاب توجد في مكتبة بمدريد. يتابع الشيخ وفيرني حديثهما: «... أما الشاهد الثاني الذي وددت لو أقيمه من قبره ليحدثك، فهو عالم اسمه **ابن الدراج**، عاش في هذه المدينة منذ أزيد من سبعة قرون ودفن فيها، كتب يدافع عن الموسيقى. كان أمر الموسيقى مشكلاً كبيراً في ذلك الوقت. مدهش ! مدهش! أين أستطيع أن أقرأ حياة هذا الرجل - كتابه المتعلق بالموسيقى لا توجد منه إلا نسخة وحيدة في مكتبة مدريد. وما هو كنه القضية المطروحة؟ - أعتقد أن كنه القضية المطروحة هو انقلاب أدى إلى الخوف من الموسيقى. في أي سياق يا ترى؟ - ازدهرت حضارة الضفتين وازدهرت معها الفنون في عصر لم نكن نحن المسيحيين نهدد وجود المسلمين في الأندلس، ولما بدأنا نضغط عليهم بتحالفاتنا الأممية بدأ الشق العسكري عند المسلمين يحمل مسئولية الاختلال والضعف للأمراء المنشغلين بالفنون والموسيقى، فقد كانت واقعًا مسلمًا به لعدة قرون، ثم جاء عصر بدأت تطرح فيها على محك النظرة الدِينية التي تشجب كل موارد الضعف، فالجد مرادف للحرب في كثير من الأحيان...»(65) وتبعًا لذلك تحيلنا تقريرية المقطع السردي أعلاه إلى ضرورة العودة إلى التاريخ لمعرفة ما مرت به الموسيقى من مراحل أدت إلى ضياعها.

لقد تعرضت الموسيقى في أوائل العصر الموحدي إلى كثير من المضايقات؛ إذ ارتبط موقف ذلك العصر بمقاومة مختلف مظاهر الترف ومنها الموسيقى. كما أن تراجع الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية في أواخر العصر المريني أدى إلى [تقهقر الحياة الثقافية، وكانت موسيقى الآلة في مقدمة الفنون التي تضررت من جراء ذلك، فقد ضاع منها الكثير حسب ما يفهم من كلام **ابن خلدون** عندما قال، متحدثًا عن أحوالها ببلاد المغرب، في زمانه، أواخر القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي): «وبها منها الآن صبابة على تراجع عمرانها»](66).

هكذا يكون **أحمد التوفيق** قد أزاح الستار عن حقيقة موسيقى الآلة كرمز تعارضي، يشكل نقطة مفصلية في إطار التعارض ما بين السياسة حين تتقمص جلباب الدِين، والمدنية حين تتحرر من كل القيود الأيديولوجية، فلذلك تأتي رغبة **التوفيق** في إثارة الانتباه إلى تدوين ما تبقى من النوبات انتصارًا لهوية المغرب المدنية والحضارية العريقة؛ حيث تمثل المدن العتيقة (تطوان، فاس، مكناس، الرباط، مراكش...) علامات حضارية ذات دلالة تاريخيًّا. من هنا لا يمكن لهذه الموسيقى أن تعيش في معزل عن ارتباطها بالحياة والمطبخ والمعمار واللباس وطقوس الضيافة والترحاب.

من هذا المنطلق، فإن الخطاطة السردية التي تشكل معمار النص الروائي وهندسته التيماتية قد بنيت بشكل يراعي هذا الارتباط البِنيَوي، يقول السارد على لسان الشيخ دائمًا: «... في المدن الشهيرة بهذه الآلة، وهي على الخصوص تطوان وفاس ومكناس والرباط ومراكش، وكل شيخ له مهارة في نوبات دون أخرى، وإذا لم يتماثل شيخ طنجة للشفاء في الأيام القليلة المقبلة فأنصحكما بالذهاب إلى تطوان؛ إذ لا أحد من العارفين هنا من تلاميذ الشيخ أو غيرهم يمكنه أن يتكلم معكما في الفن تأدبًا مع الشيخ ورعيًا لحالة عجزه...»(67)، وهي الحالة التي لم تسمح

هكذا إذن ونتيجة ظروف سوسيوسياسية وثقافية سوف نأتي على تحليلها، فقدت الذاكرة الموسيقية المغربية أربع عشرة نوبة، في الوقت الذي بقي الجزء المحفوظ منها بفضل شيوخ جمعوا ما بين الدِين والموسيقى، وهو ربط طبيعي ما دامت الموسيقى شكلاً من أشكال التطهر الروحي والرُقي بالجسد إلى مراتب صوفية

إن انشغال رجال الدِين بالموسيقى كان كما يزال شيئًا غريبًا خاصة بعد عهد الموحدين

لكلود وفيرني من لقائه؛ حيث سوف ينتقل إلى جوار ربه خلال نفس الأسبوع، ليتم تدوين **نوبة رمل الماية** بمساعدة تلميذته الشيخة «الصبح» التي تقول في إطار حوار موسيقي مع ضيفيها: «... أتأسف لأن وصولكما صادف فاجعتنا في الشيخ، ولن تذهبا حتى أفضي لكما بما أعرف، لكن من نوبة واحدة، **نوبة رمل الماية** ففيها أخذت إذن التعليم من شيخي، وهي بإنشادها الدِيني مناسبة لهذا الحداد...»(68).

تشكل موسيقى الآلة وبالخصوص **نوبة رمل الماية** جزءًا من طقوس الحداد الروحي الذي يبتغي الانتصار للحياة لا للموت، للرُقي لا للتخلف، فموت الموسيقى يعني موت الإنسان، ولذلك ارتبط موتها بالفساد والحرب. يقول السارد في هذا السياق : «... بدأت الصبح بالبسملة والتصلية على النبي ودعت لشيخها الفقيد وذكرت فضله عليها وطلبت العون المعنوي من أشياخ الصنعة وقبول أدبها معهم، ثم قالت: فننا فن قديم بعضه قدم من الشرق، وبعضه وضع في الأندلس، وبعضه وُلد في المغرب. كانت أنغامه تغطي ساعات الليل والنهار، ضاعت في أزمان قلت فيها العناية بالفن وساد الفساد ولم تحفظ لنا إلا إحدى عشر نغمة نسميها «نوبات» وهي **رمل الماية، وإصبهان، والماية، ورصد الذيل، والاستهلال، والرصد، وغريبة الحسين، والحجاز الكبير، والحجاز المشرُقي، ونوبة عراق العجم، ونوبة العاشق،** ولكل نوبة طبعها، وفي بعضها طبوع ملحقة. وهي تحتوي على أقسام تسمى موازين، وفي كل ميزان تواش وصنعات...»(69).

كهذا إذن كانت **نوبة رمل الماية** هي مفتتح التسجيل والتدوين الـذي تطلب مجهودات مضنية من طرف الضيفين، فكلود سوف تلجأ إلى أستاذ في اللغة العربية حتى تعمق معرفتها بهذه اللغة التي عشقتها حد التماهي والانهمام، ومن السيد فيرني الصبر ورحابة الصدر والإصغاء الدقيق. يكتب **أحمد التوفيق**: «... جاء رابح المترجم من طنجة وتوسط لكلود في إيجاد أستاذ يواصل معها تعميق معرفتها في العربية وقراءة أشعار موسيقى الآلة. كان أستاذًا من معهد مولاي الحسن بتطوان، وافتتنت كلود باكتشاف أسرار الشعر الغنائي، وتفجرت بقراءته ينابيع أخرى من أحاسيسها، وكانت تجد متعة كبيرة في أن تردد مع الأستاذ مقاطع من شعر التوله والشكوى، فصارت تحفظها وترددها بينها وبين نفسها في كل وقت ومكان ولم تستطع أن تخفي عن والدها انسياقها مع تعابير تثير في النفس الحزن والصبابة...»(70) خاصة وأن جوهر هذه الموسيقى يتمثل في اللحن والكلمة، ومن هنا يصبح الإنشاد والتوسيد مدخلاً أساسيًّا للعزف، يقول السارد: «... كانت حصة التسجيل تستمر عدة ساعات كل صباح، تبدأ بدخول كلود على صبح في غرفتها؛ حيث تحييها، ثم خروج صُبح لجلسة الإملاء التي يحضرها فيرني وكلود ورابح والعازفان. وكانت صُبح تشرد وتقوم بإنشاد مصحوب بالتوسيد ثم يقوم العازفان بأداء الشغل المطلوب، وتتم الإعادة مرات حتى يطمئن السيد فيرني إلى أنه ضبط النغم بالكتابة الموسيقية...»(71)، التي استمرت بالنسبة **لرمل الماية** شهرًا كاملاً، ونفسه بالنسبة **لنوبة الإصبهان** بطبعيها **(إصبهان والزوركند)**. يقول السارد: «... وكان الاشتغال لمدة شهرين على **نوبة الإصبهان ونوبة الماية**(72)، بتقعيدهما الموسيقي الموافق للمقامات الموسيقية المتعارف عليها، يضيف **أحمد التوفيق** موضحًا هاته المقامات؛ إذ يكتب : «... عندما تمكن السيد فيرني من تدوين النوبتين قال له الشيخ – الآن تحققت معي أن **نوبة إصبهان** بطبعيها **إصبهان والزوركند** من مقام ري ré وأن طبع **نوبة الماية** صوت من صوت ré غير أننا نستعمله اليوم في صوت دو do. (...)، الواقع أن تنوع طبوع **نوبة رمل الماية** يستحق التمحيص وإذا



تفضلت فإني أعيد عليك استخراجاتي،
وهي أن طبع **رمل الماية** من مقام
ré وطبع **انقلاب** من مقام دو
do وطبع **حمدان** من مقام فا
fa وطبع **الحسين** من مقام (لا
(la...73



يكتب الــروائي في إطــار التأويل التاريخي لمسار هذه الموسيقى موضحًا أن **نوبة المايه** لم ترتبط فقط بالانشاد الديني، ولكن ارتبطت كذلك بالأشعار الغزلية في احتفاء فرح بالحياة والحب، وهنا مكمن التميز؛ حيث ترتبط هذه الموسيقى كما سبقت الإشارة إلى ذلك بالمعيش اليومي في تدفقه الزمني المتواصل، في إشارة إلى أن الفهم الصحيح للدين لا يدخل الموسيقى في إطار الممنوع والمُدنّس حتى وإن تغنت بالحب والغزل. وهو ما يوضحه المقطع السردي التالي: «... قلت لك إن **نوبة رمل الماية** نوبة مظلومة، وأقصد بذلك أن أشعارها الغزلية قد استعبدت وصارت لا تنشد معها إلا أقوال في المدح الدِيني، والمسئول عن ذلك منذ حوالي ثلاثة قرون هو رجل مدفون في فاس. اسألو عنه شيخ الصنعة إذا ذهبتم إلى هناك، ومن حسن الحظ أننا ما زلنا نحفظ بعض هذه الأشعار الغزلية. ثم إن قومًا بدلوا بها الغزل شعرهم في تعشق الحقيقة، وهذا في نظري أهون وأنسب...»(74)، لتظل **نوبة غريبة الحسين**، من النوبات القلائل التي تتغنى بالحب، وهي تكاد تكون نوبة مهجورة لا تعزف وتغنى أشعارها إلا في المناسبات الخاصة، ولذلك وفي ارتباط بمشاعر كلود التي تسكنها، سوف يهديها شيخ طنجة هذه النوبة: «... أريد أن أهدي لبنتك المصونة كلود قطعة من نوبة لم تصلوا إلى تدوينها بعد، وتسمى **نوبة غريبة الحسين** وأنسب أوقاتها طلوع الفجر (...)، أخذ الشيخ في عزف صنعة من **نوبة غريبة الحسين**:

لمن يشتكي المظلوم وهل من مجير
ويد الهوى المحتوم على المستجير
وبي شادن موسوم باللحظ الغرير
له سطوة الأسد ونفر المهاة
وليس القنا الملد وجور الولاة

ثم انتقل إلى هذه البرولة:

مير الغرام جار على باحكامو وحكومة الغرام
صعيبه
اعرفت من يقطع قلبي بحسامو
ومسالتي تجيه قريبه
واللي يلوم باطل يشقى بملامو
ومصيبة الغرام مصيبة(75).

قوة هذه الأشعار ورقة العزف وانسيابه في الروح دافقًا كالشلال جعل كلود تتساءل عن هذه النوبة التي عشقتها بجنون، بل ربما كانت النوبة المركزية التي جعلتها تفكر في الاستقرار ذات يوم في المغرب إن سمحت لها الظروف بذلك؛ حيث وجدت فيه ذلك الشلال الموسيقي المنهمر دومًا كما حلمت به أمها العاشقة الولهة بالموسيقى، والتى أخذت عنها ألحان الروح والحياة، فما هي إذن **غريبة الحسين**؟ يقول السارد على لسان المايسترو: «... هي نوبة متأخرة من حيث زمن ظهورها. وضعها رجل اسمه الحسين متميزة بما صب فيها من الحنان، متميزة غريبة بين غيرها من النوبات...»(76)، وبطبيعة الحال ووِفق التسلسل السردي للأحداث ولرحلة التدوين، يأتي تعريف **غريبة الحسين** حسب وجهة نظر وتأويل كل معلم من المعلمين/الشيوخ الذين أوكل إليهم الروائي مهمة التعريف بهذه الموسيقى كجزء لا يتجزأ من الهوية الثقافية المغربية، والانتماء الحضاري للمغاربة، وبذلك يكون الروائي من خلاله أسلوبه الأنثربوغرافي قد اشتغل تأويليًّا على هذا الرمز التلخيصي انسجامًا مع ما تتطلبه الرواية من تخييل وحبكة، وانسجامًا كذلك مع نسقية الرموز التلخيصية للهوية؛ حيث تحضر الموسيقى في ترابط مع الرموز التلخيصية التي سبق وأن درسنا تجلياتها الأنثربولوجية فيما سبق.

إذا كانت موسيقى الآلة في العمق موسيقى جماعية على مستوى العزف والإنشاد، وتدخل في مختلف الطقوس الفنية والاحتفالية، وما دام شيوخ الصنعة يعدون على رووس الأصابع، فإن مسألة تدوين نوتاتها المتبقية تتطلب كما هي الحال بالنسبة للدراسات الأنثربولوجية لقاءات

فردية وجماعية مع هؤلاء الشيوخ، لذلك سوف يعمل **أحمد التوفيق** في إطار خطاطته السردية على توضيب المبنى الحكائي بشكل يجعل معلم الصنعة بمكناس يدعو كلاً من معلمي الرباط وفاس إلى داره لتسهيل مهمة التدوين ومناقشة إشكالية النوبات الأخرى. يقول السارد: «... اقترح معلم الصنعة أن يكون أول لقاء بفيرني بعد أسبوع في مأدبة غذاء يقيمها المعلم في داره على شرف الضيفين يحضرها معلم الصنعة في فاس ومعلم الصنعة في الرباط، وسر فيرني وكلود لذلك. (...) تم الاتفاق على أن يكون اشتغال فيرني مع كل معلم لمدة شهر في عين المكان، في دار صاحب الصنعة بمكناس واتفقوا على نوبتي الموسيقى اللتين سيأخذهما عن كل معلم. دار الحديث حول أصول الصنعة وحول النوبات الضائعة وحول تجديد هذا الفن في علاقة مع إحياء عيد العرش منذ بداية أعوام الثلاثين، ودار الكلام أيضًا حول تسجيل بعض النوبات كما سبق أن أنجزه بعض الأجانب ووجدوا أن فيرني هو على علم بها، ولكنه يحبذ أخذها بنفسه من جديد. أخذ فيرني، مصحوبًا بكلود وبرفيقهما علال يتردد كل يوم على المعلم المكناسي وهو ينجز أمامه النوبتين المتفق عليهما **نوبة الاستهلال ونوبة رصد الذل**. كان المعلم يترجم كل ميزان ويستعرض كل صنعاته صنعة صنعة يوسد على فخذه وهو هائم في الأداء وكلود تنظر إلى أصابعه الواثقة. ثم يأمر المعلم أربعة من أعضاء فرقته بأداء الصنعة بالآلات. كانت فرقته تتألف من ستة عشر فردًا، ثمانية رجال وثماني نساء. بينهن زوجتاه وبنتاه...»(77)، ومثلما هي الحال مع النوبات السابقة. يقول السارد: «... استغرق تسجيل النوبتين شهرًا كما كان متوقعًا، واختتم معلم الصنعة بمكناس لقاءاته مع فيرني بحفل وقع فيه أداء نماذج من جميع النوبات، حضره معلم الرباط ومعلم فاس ونخبة من أهل المدينة (...) بلغت حماسة كلود غايتها بما عاشته تلك الأيام من الانغماس في صنعة الموسيقى ومن الاتصال بأهلها، ولقد أثرت عليها الحفلة بما عبرت عنه من الحفاوة والكرم، واتفقنا معًا مع من يقول إنها من عالم الجنة وأنها من أصدق محاولات الإنسان للتخلص من



جاذبيات الأرض ومن نقائص البشرية...»(78).

لما كانت **غريبة الحسين** تشكل نوبة من نوبات موسيقى الآلة باعتبارها رمزًا تلخيصيًا، فإنها من دون شك ستشكل جوهر النسق الداخلي للنص السردي، لذلك سيظل سؤال كلود عن سر التسمية وماهية النوبة قائمًا على امتداد المتن الحكائي، خاصة وأن تأصيل هذه النوبة يطرح العديد من الإشكالات الإيتيمولوجية. يقول معلم مكناس ردًا على سؤال كلود: «... الغريبة في لغتنا هي القصة التي يتأثر لها الناس، و**نوبة غريبة الحسين** صنعها معلم في ذكرى صديق له اسمه الحسين»(79)، وفي مقام آخر نجد تعريفًا تأويليًا مختلفًا لهذه النوبة. يقول السارد: «... وفي غده حضر فيرني وكلود إلى الرياض للفطور ولتوديع المعلم الرباطي، وسألته كلود سؤالها المعتاد: ما معنى **غريبة الحسين**؟ قال: في اعتقادي أن **غريبة الحسين** نوبة صنعها ماهر من الموسيقيين أحب امرأة حبًا شديدًا، لم يكن يملك وسائل إرضائها، والذين علمهم هذه النوبة واطلعوا على سره هم الذين سموها بغريبة أو قصة الحسين، ثم وجد من جاءوا فيما بعد منوالها وصبوا فيما ترانيم في ذلك الاتجاه المفعم بالأسى والحنين...»(80).

شهر بعد عودة شيخ الصنعة بالرباط، تمكن شيخ مكناس من مساعدة فيرني على تدوين **نوبة الحجاز الكبير والحجاز المشرقي**، وهي المدة نفسها التي استغرقها تدوين **نوبتي الرصد وغريبة الحسين** بمساعدة شيخ فاس التي ستزورها فيرني رفقة علال، بعدما اضطر فيرني للعودة إلى الدار البيضاء. يقول السارد: «... وبنهاية الشهر واستكمال النوبتين عاد المعلم الفاسي إلى بلده ودعا فيرني وابنته للقدوم إلى فاس لحضور حفلة يقيمها جوقه، لأن هذا الجوق لا يتنفس الفن إلا في جو مدينته...»(81).

لما كانت غريبة الحسين تشكل نوبة من نوبات موسيقى الآلة باعتبارها رمزًا تلخيصيًّا، فإنها من دون شك ستشكل جوهر النسق الداخلي للنص السردي

هكذا تنتهي رحلة تدوين النوبات الإحدى عشر التي استغرقتها الرواية، بسفر كلود وعلال إلى مراكش التي سيتزوجان ويقيمان بأحوازها، بعد ما اكتشفت أن حبها لعمر لم يكن سوى حب الشرق فيه، وبما أنه يعيش اغترابًا ثقافيًّا وجهلاً بأصالته وهويته الثقافية، فقد انتهى مجرد ذكرى، لتبقى رغبة تدوين ما ضاع من النوبات حلمًا جميلاً اجتمع على عرشه كل من معلمي الصنعة، وكلود وفيرني الذي اضطرته الظروف إلى العودة إلى فرنسا، لتعيش كلود وعلال مسارًا غريبًا من الاعتقال والاختطاف بعد ما قررا الزواج، وهو ما كان يعارضه النادي الذي وجدت نفسها منخرطة فيه بحكم انخراط أبيها وأمها فيه.

إن الرغبة في تأصيل الهوية الموسيقية للمغرب، بما أنها شكل من أشكال ترميم الشرخ الذي أصاب أجيالاً بكاملها (حيث عمر نموذج فقط)، هي رغبة في تأكيد النبوغ الثقافي والفني الذي يسعى إلى تأصيله الروائي **أحمد التوفيق** من خلال روايته **(غريبة الحسين)** وما قول السارد:...استرسل الرجل يحكي كيف وقعت الواقعة، ثم صرف الكلام إلى الموسيقى، وقال: نشاطركما الأمل في أن يجد معلمو الصنعة تلك النوبات الضائعة، فحالة موسيقانا هذه تدل على أننا بلغنا نوعًا من الاكتمال طرأ عليه البتر فلا أدل من هذا على أننا تأخرنا، بل تعرضت شخصيتنا الثقافية كلها لنوع من ضياع...»(82) خير دليل على ذلك.

خاتمـــــة:

إن حضور مختلف الرموز التلخيصية للهوية الثقافية والحضارية للمغرب من خلال المعمار والديكور الداخلي والأثـاث، الطبخ، طقوس الضيافة والترحـاب، اللباس التقليدي، الموسيقى التي تشكل جوهر النسق الداخلي لنصوص كل من أحمد توفيق، عبد الكريم غلاب، أحمد بوزفور وليلى أبوزيد، حضور يترجم أسطورة الانتماء التي سعى هؤلاء الكتاب، وخاصة الروائي أحمد التوفيق إلى منحها مزيدًا من الضوء معلنين غربة شباب أجيال المغرب المعاصر وجهلهم لهويتهم وانتمائهم الثقافي والحضاري.
تأسيساً على هذا المسعى، فإن البحث في أنثربولوجيا التأصيل والهوية، بحث يبتغي إعادة الاعتبار لتراثنا المادي واللامادي، بتحيين الذاكرة الجمعية المغربية، ومد جسور معرفية وثقافية بين الأجيال، خاصة في ظل اجتياح النموذج الثقافي والحضاري الغربي بزعامة الولايات الأمريكية في ظل جبروت العولمة. من هنا أهمية الارتباط بالأرض والثقافة، باعتبارهما محددين أساسيين للانتماء والهوية. وهو انتماء لا يستقيم إلا برد الاعتبار إلى الجذور الثقافية والحضارية، والتي لا يمكن لأي مجتمع من المجتمعات أن يحققها إلا عبر الأدب والثقافة والفنون.

هــــوامــش وإحالات:

[1]- Qui sommes-nous ? les rencontres philosophiques de L'Unesco, Gallimard,Paris, 1996(27-30 Mars 1966)

[2] -L'Identité, Séminaire interdisciplinaire, dirigé par C.L. Strauss, Paris, Grasset 1977,(Tenu au collège de France entre 1974-1975).

[3] - جليلة المليح الواكدي، مفهوم الهوية، مساراته النظرية والتاريخية في الفلسفة، في الأنثربولوجيا وفي علم الاجتماع، الطبعة الأولى، مركز النشر الجامعي، تونس، 2010، ص، 4-3.

[4] - فيليب لابور، تولرا جان، بيار فارنييه: إثنولوجيا أنثربولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت الطبعة الأولي، ص 349.

[5]- Daniel Martuccelli, Grammaire de l'individu,Gallimard,Folio /Essai,2002, p 355

[6] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء- 2000، ص 17.

[7] -نفسه، ص 23.

[8] - نفسه، ص 96.

[9] - نفسه، ص 47.

[10] - نفسه ص ص45-44.

[11] - نفسه، ص 204.

[12] - نفسه، ص ص46-45.

[13] - نفسه، ص 52.

[14] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 52.

[15] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 76-75.

[16] - نفسه، ص 147-146.

[17] - نفسه، ص 187-186.

[18] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص ص 271-270.

[19] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص ص 79-78.

[20]- Daniel Martuccelli, Grammaire de l'individu,op,cite, p 354

[21] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 165.

[22] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص ص309-308.

[23] - نفسه ص ص 329-328.

[24] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 85-84.

[25] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص ص 97-96.

[26] - نفسه، ص 211.

[27] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص ص 76-75.

[28] - نفسه، ص 330.

[29] - نفسه، ص 302.

[30] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 88.

[31] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 304.

[32] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 381.

[33] - محسن بوعزيزي، سيميولوجيا الأشكال الاجتماعية عند رولان بارت، الفكر العربي المعاصر، العدد-112 113، ص 63.

[34] - محسن بوعزيزي، المرجع السابق، ص63.

[35] - ليلى أبوزيد، الغريب، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 2002، ص 17.

[36] - نفسه، ص 24-23.

[37] - Pierre Campion:La littérature à la recherche de la vérité,éd seuil 1996:p 351

[38] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 184-183.

[39] - نفسه، ص ص 79-78.

[40] - نفسه، ص 94.

[41] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 42.

[42] - نفسه، ص 121.

[43] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 213.

[44] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 242.

[45] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 372.

[46] - فيليب لا بور، تولرا جان، بيار فارنييه: إثنولوجيا أنثربولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت الطبعة الأولي، ص... 360.

[47] - فيليب لا بور، تولرا جان، بيار فارنييه: إثنولوجيا أنثربولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص... 360.

[48] - عبد الكريم غلاب: دفنا الماضي، دار الثقافة، االدار البيضاء، لطبعة الثالثة 1973، ص 9.

[49] - فيليب لا بور، تولرا جان، بيار فارنييه: إثنولوجيا أنثربولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص 349.

[50] - عبد الكريم غلاب:دفنا الماضي، متن سبق ذكره، ص 10

[51] - عبد الكريم غلاب:دفنا الماضي، متن سبق ذكره، ص 11

[52] - Nuba Isbahan. Instituto General Franco de Estudios e Investigaciones Hispano – Árabe. Editoria Marroquí. Tetuán)

(نقلا عن سعاد أنقار، على الموقع التالي:) : http://www. anaweeen. net1

[53] - الموسيقى الأندلسية المغربية: نوبة غريبة الحسين. رواية وإنشاد: الحاج عبد الكريم الرايس. تقديم محمد زنيبر. الناشر: عبد العزيز حلمي. الدار البيضاء. 1985 (نقلا عن سعاد أنقار، نفس الموقع الإلكتروني).

[54] - النوبات الأندلسية المغربية المدونة بالنوطة الموسيقية، نوبة رصد الذيل. إنشاد أحمد لبزور التازي. تقديم محمد العربي التمسماني. ج 2. 1980. (نقلا عن سعاد أنقار عن نفس الموقع السابق).

-[55] نوبات الآلة المدونة بالكتابة الموسيقية. نوبة العشاق. أداء مولاي أحمد الوكيلي. وتقديم عبد الوهاب بنمنصور. مؤسسة النشرة للطباعة والنشر. الدار البيضاء. ط1، 1996 (نقلا عن سعاد أنقار، عن نفس الموقع).

[56] - أحمد التوفيق، نفس المتن الروائي، ص 283.

[57] - حسن نجمي: غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2007.

[58] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين ص 107-106.

[59] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 108.

[60] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 150.

[61] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 151.

-[62] نفسه، ص ص 185-184.

[63] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص ص -167 168.

[64] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 168.

[65] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 204.

[66] - نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية، رمل الماية. إنشاد الشيخ أحمد الزيتوني. تقديم الأستاذ عبد الوهاب ابن منصور. مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر بنميد. الدار البيضاء. ط 1. ج 1. 1984. ص 12، عن سعاد أنقار، نفس المرجع السالف الذكر.

[67] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 171.

[68] - نفسه، ص 179.

[69] - نفسه، ص 181.

[70] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 196.

[71] - نفسه، ص 221.

[72] - نفسه، ص 197.

[73] - نفسه، ص ص 188-187.

[74] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 213.

[75] - نفسه، ص ص 215-214.

[76] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 215.

[77] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص ص 283-281-280.

[78] - نفسه، ص ص 285-284.

[79] - نفسه، ص 287.

[80] - أحمد التوفيق غريبة الحسين، ص 291.

[81] - نفسه، ص ص 301-300.

[82] - أحمد التوفيق، غريبة الحسين، ص 292.

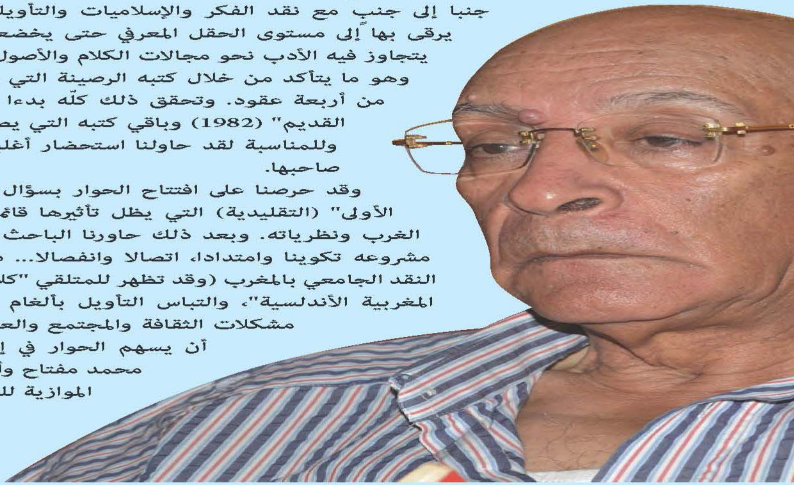
حــوار

حوار مع الباحِث والمفكر محمـد مفتاح

حاوره: شفيق الزكاري/ يحيى بن الوليد

الباحث والعالِم الجليل محمد مفتاح صاحب "مشروع نقدي" كبير ومحكم ومتفرّد. مشروع مسنود بمنهجية إبستيمولوجية تشييدية ومرجعية فكرية/ ثقافية مركّبة. ذلك أن صاحب المشروع نهل من فروع معرفية مغايرة لتلك التي تعودنا عليها في الخطاب النقدي بالمغرب إلى حدود نهاية سنوات السبعين التي تواصل فيها الانغلاق في دائرة "الجزيرة الفرنسية". ومن ثمّ مشروعه المنتظم في دائرة النقد جنبا إلى جنبٍ مع نقد الفكر والإسلاميات والتأويليات... نتيجة مواضيعه التي يرقى بها إلى مستوى الحقل المعرفي حتى يخضعه للدرس والتحليل على نحو يتجاوز فيه الأدب نحو مجالات الكلام والأصول والتصوّف والمنطق والبلاغة. وهو ما يتأكد من خلال كتبه الرصينة التي نشرها على مدار زمني يقرب من أربعة عقود. وتحقق ذلك كلّه بدءا من كتابه "في سيمياء الشعر القديم" (1982) وباقي كتبه التي يصعب جردها في هذا التقديم. وللمناسبة لقد حاولنا استحضار أغلبها في هذا الحوار المطوّل مع صاحبها.

وقد حرصنا على افتتاح الحوار بسؤال مقصود حول "بيئة التكوين الأولى" (التقليدية) التي يظل تأثيرها قائما بالرغم من التشبّع بمناهج الغرب ونظرياته. وبعد ذلك حاورنا الباحث العالم بخصوص أهم ما يميّز مشروعه تكوينا وامتدادا، اتصالا وانفصالا... دونما تغافل عن أسئلة تخصّ النقد الجامعي بالمغرب (وقد تظهر للمتلقي "كلاسيكية") ثم مركزية "المدرسة المغربية الأندلسية"، والتباس التأويل بألغام الفكر، وتشابك المشروع مع مشكلات الثقافة والمجتمع والعصر و"هموم المثقف". ونأمل أن يسهم الحوار في إضاءة مشروع الباحث العالم محمد مفتاح وأن يرقى إلى نص من النصوص الموازية للمشروع.



أتيت من بيئة بدوية، والمعروف عادة أن مثل هذه البيئات تكون فيها ظروف العيش والحياة والتعلم قاسية. محمد مفتاح الطفل كيف عاش هذه المرحلة، وخصوصا مرحلة التعلم الأولي في مواجهة المدرسة والمدرسين والمقررات الدراسية؟

مبدئيا أشكركما، وأستسمحكما على ما سأقوله خلال هذا الحوار، أولا محمد مفتاح محمد بن الغزواني بن عائشة، ولدت في أواخر الحرب العالمية الثانية بين 1943 و1944، ومؤشر ذلك أن أحد أخوالي كان في التجنيد يوم أُخِذَ إلى الجبهة يوم ولدت، الأمر، إذن، شبه مُؤَكّد. من قرية قريبة من ابن احمد بالشاوية، تابعة الآن إلى منطقة تُسَمّى (بوكرموح)، من الناحية الإدارية. لما بَلَغَ بي السِّنّ مَبْلَغاً مُعَيّناً، أُدْخِلْتُ إلى الكُتّاب، فبدأت أدرس القرآن بطريقة "السَّرّابَة" كما جرت العادة أن يُسَمّيها الفقهاء، آنـذاك، في تلك البيئة، فلما وصلتُ الحزب العاشر وهو "حميم"، رأى الطّالِبْ الذي كان يُدَرِّسُني أنني ربما لي ذاكرة جيِّدَة، وتستوعبُ المَحْفوظَ بسُرْعَة، فبدأت مرحلةً تسمى "الجَبْد والوَقْف"، فقرأت القرآن وأتقنتُ حفظه، بعد ذلك ذهبت إلى زاوية الفقيه الحاج "بطّاح"، والروايات الشفوية تقول إنه كان من كبار المُفْتِين، آنذاك كان يُدَرِّسُني فقيه دُكّالي، بعد أن درس القرآن في جِبَالَة، حيث كان مُتَضَلِّعاً جدّاً، فكان يصل بنا الحال إلى ما يُسمّى في القرآن بـ"لَخْواتَاتْ"، أي الأخوات، مثلاً المُفْرَدَة كم مرة ذُكِرَتْ في القرآن؟ وليس المفردة بل التراكيب. مثلا "لا خوف" "لا خلق" "لا خير" كم عددها في القرآن؟، مَرَرْتُ بالقرآن تِسْع مرّات وكُنْتُ قد أتْقَنْتُ هذا أشَدّ الإتقان، ثم ذهبتُ بعد ذلك إلى زاوية الحاج التّاغي، وهي قريبة من بن احمد، وبعدها ذهبت إلى دُكّالَة فحفظت كثيراً من المُتُون، منها الأجرومية، ابن عاصم، وابن عاشر... ولهذا انتبه الفقيه إلى نباهتي، لأنني حفظت كل ذلك، فكان يتحدث عن ليلة القدر فوصل فيها إلى سبعة وعشرين حرفا، فاحتار الفقيه في ذلك، فقلت له إن ليلة القدر مذكورة ثلاث مرات، وفيها تسعة أحرف، وثلاثة مضروبة في تسعة تساوي تسعة وعشرون، فأعجب بنباهتي. لهذا أَعْتَبِرُ تلك المرحلة، مرحلة أساسية، منذ ولادتي، أي حوالي ما بين خمس عشرة وست عشرة سنة، ولذلك، وإجابة عن سؤالكما، لم يُدَرِّسْني مدرس، ولم أدخل إلى المدرسة، وإنما أنا ابنُ الكُتّاب، أولا وأخيرا، أثناء العُطَل كنتُ أعمل في بعض الأشغال البدوية المعروفة، وأساعد عائلتي في بعض هذه الأشغال، ولكن بصفة عامة، الأفق الذي كانت العائلة تنتظره، هو أن أَحْفَظَ القرآن، وأصير مُدَرِّساً، وأعيشَ في الدُّوَار، وينتهي الأمر عند هذا الحدّ، لكن بعد ذلك، لما جاء الاستقلال بدأ الحديث عن المدارس والتعليم، وبعض الأشياء الجديدة على المجتمع المغربي، وهو المجتمع الذي كُنْتُ أعيش فيه، رغم قربه من الدار البيضاء، فهو كان تقريبا منفصلا عن العالم، وكأنه موجود في جزيرة منعزلة، وأذكر حَدَثَيْن أساسيين حين كنت صغيراً وكاتبا لحزب الاستقلال، لأن الأمية كانت مُتَفَشِّيَة بصورة كبيرة، وكنت من المتعلمين الذين تعلموا القراءة والكتابة آنذاك، وكُنّا نتلقّى المناشير، وكان من بيننا في القبيلة كلها عَدْل فقيه درس في القرويين، فبدأتُ



أقرأ وهو يستمع، فلم أقرأ أية كلمة صحيحة، فكان يُصَحِّح لي، فنَصَحَني بقراءة النحو، فتساءَلْتُ عن ماذا يكون هذا النحو؟، وفي المرحلة الثانية توجَّهْتُ إلى الدار البيضاء عند أقربائي، لألتحق بالتعليم المعاصر. إذن، فهذه كلها أحداث كانت تتعلق خصوصا بالقرآن، وأفق توجيهي كان محدودا، لكن عندما جاء الاستقلال حدث ما حدث، وكما قلت، ففترة المتون، كانت فترة دقيقة جدّاً لأنها تُعَلِّمُ الاحتكاك بما يسمى بالكُتُب الصَّفْراء، وتأمُّلها وإعادةُ قراءتها، وتَعْويدُ الذاكرة على الحفظ..وكما ذكرت منذ الـولادة إلى حوالي خمس عشرة سنة، كانت، في أساسها، مرحلة بدوية خالصة تخلَّلَتْها مرحلتان، هما حفظ القرآن والمتون.

فترة الانتقال إلى المدينة، بعيداً عن المَوْطن الأصلي، كيف اسْتَقْبَلْتَ هذا الوضع الجديد، وهل اسْتَطَعْتَ التَّكَيُّف معه بسهولة، أم ثَمَّةَ عقبات حدثت في الطريق؟

في سنة 1959توجهت إلى الدار البيضاء، وأنا أتحدَّثُ عن الحالة المدنية التي كنت قد تَسجَّلتُ فيها، أي سنة 1944، التحقت ببيت عمي الذي لم يُنْجِب أبناء، لحسن حظي، وكان وزير التعليم آنذاك محمد الفاسي، حيث كانت الـوزارة في حاجة إلى رجال التعليم الابتدائي، فتَمَّ اختيار الفقهاء حَفَظَةُ القرآن، وتكوينهم لمدة سنتين ليصيروا معلمين فيما بعد، فاغتنمت الفرصة، وكنت أحضر الدروس بصفتي حُرّاً، وكان يدرس هؤلاء الفقهاء، أستاذان جزائريان من العائلات المناضلة التي كانت تقطن بدرب السلطان، واللذان يُلَقِّنانِ العلوم والرياضيات على الخصوص باللغة العربية، وكنت أحضر دروس الفقيه السرغيني الذي كان شهيراً آنذاك، وفصيحا جدّاً، وكان ينتبه لي ويَعْطِفُ عليَّ، فلما حَلَّت سنة 1960 تقدمتُ لاجتياز الشهادة الابتدائية، فنجحت بدرجة (حسن)، واجتزت الامتحان بمدرسة بابن مسيك، فتَلَتْها مُباراةُ الالتحاق بمدرسة المعلمين، حيث فَتَحَتْ أبوابها لأول مرة بمنطقة عين الشق، بالدار البيضاء، وكان مديرها حسين المرواحي الذي قَدِمَ من فرنسا آنذاك، قبل أن يصير سياسياً وبرلمانيا فيما بعد. وهنا أودُّ أن اعترفَ بأن هذا الشخص قدَّمَ لنا خدمات جليلة، فعلَّمَنا طريقة الأكل على نمط الغرب، أي بالشوكة والفرشاة، ووحَّد الهندام بالمؤسسة، وشجعنا للحصول على رخصة السياقة، ولهذا فأنا أُحَيِّيه من هذا المنبر، إذا أطال الله عمره، فمرت الأمور بسلام أي في فترة ما بين 1960 و1961. وجوابا على سؤالكما، فأول مرة سأتلَقَّى دروسا منظمة، كان على يد أساتذة، الكثير منهم كانوا فلسطينيين، وعندما تفوقت في بعض المواد، خاصة في متون النحو التي تعلمتها في البادية، حيث كان يُدَرِّسُنا أحد المفتشين من شفشاون المسمى آنذاك الخزالي، صِرْتُ بدوري من أوائل المُدَرِّسِين للنحو، فَعُيِّنْتُ في مدرسة "أنقرة" بـدرب السلطان. قضيت فترة بين 1962 و1963، كمعلم في الابتدائي، وفي آخر سنة 1963 حصلت على شهادة الباكالوريا (حُرّ)، وكان آنذاك نائب المدير أيضا من شمال المغرب، فوجَّهَني لشعبة الحقوق، شريطة أن أحتفظ بمهنتي كمدرس، ونظرا لشغفي الكبير، التحقت بالكلية مع الاحتفاظ بالراتب، حيث كُنَّا تابعين إداريا للمدرسة العليا للأساتذة.

أول درس في الأدب الحديث، تلقيته على يد الأستاذ محمد برادة، وكان يدرس رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ

كَبُرْتُ في البادية في أسرة محدودة العدد، يحترم بعضها البعض، ولحسن حظي أن التلاميذ الذين التقيت بهم في كلية الآداب بعين الشق كنا جميعاً نعيش كإخوة، وفي هذه الفترة، كنت أنظر للدنيا بسذاجة وببراءة، نظرا للجو الذي عشت فيه، حيث لم أكن أعرف الدسائس أو المكائد، هذا من ناحية، من الناحية الثانية، عندما نجحت توجهت عند الفقيه السرغيني فهنأني وأقَرَّ أنني أدركتُ ما كنت أصبو إليه، كأفق ثان، أما الأفق الثالث هو توجهي إلى الأدب، حيث

كان الأستاذ الحبابي الرجل الأكاديمي الذي قدم للفكر المغربي خدمات جلة، هو الذي اقترح سنة أسماها التحضيرية بمثابة المصفاة ثم سنة الإجازة وكان يشرف عليها أساتذة من سوريا كسامي الدهان والأستاذ الجليل أمجد الطرابلسي وفيما بعد شكري فيصل

كان ما يشبه الكلية بـ(الساتيام القديمة)، وكانت رغبتي أن أُفارقَ الأسرة، لأنها تكاد أن تكون جاهلة في ذلك الوقت، وإلى حد الآن لم أُخبِرْهُم بأن تخَصُّصِي هو الأدب.

إذن في مرحلة الكلية، صادفت زُمْرَةً من الأساتذة الشباب، أذكر منهم محمد برادة، علي أومليل، محمد القبلي... يملؤهم الحماس، وبعضهم كان قُدْوَةً، كالأستاذ القبلي الذي كان مُبَرِّزاً، فأول ما دخلنا حصته بعد دخوله مباشرة من فرنسا، أتى بنص لتوفيق الحكيم، وطلب منا أن نعجمه إلى اللغة الفرنسية، رغم أنني آنذاك لا أفقه في اللغة الفرنسية إلا ما تعلمته في مدرسة المعلمين، فكانت صدمة أولى بالنسبة لي، وكان هناك نوعان من التكوين، إما أن تدرس سنتين وتتخرج أستاذا في السلك الأول، أو أن تحصل على الإجازة. كثير من زملائي اكتفوا بالسلك الأول، ونبهوني بأن كلية الآداب تحتاج لمعرفة اللغات وأنا لا أُتقِنُها، لكنني أصررت على المتابعة، وحصلت على المعدل في اللغة الفرنسية وأتممت دراستي.



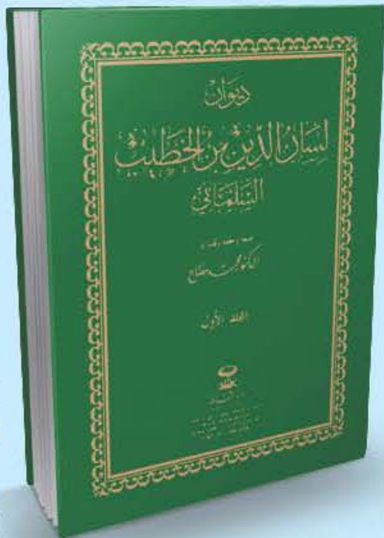
ما تمتاز به هذه الفترة، هو أن أول درس في الأدب الحديث، تلقيته على يد الأستاذ محمد برادة، وكان يدرس رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، فشعرت بالفروق الشاسعة بين طلبة مراكش وفاس، وبين شخص انْحَدَرَ من البادية، فبالنسبة لطلبة مراكش كان الأستاذ عبد الله إبراهيم يحاضرهم على الروايات الروسية، حيث كانت الفرنسية تُدَرَّسُ بالقرويين دراسة عادية، في حين كنت عندما أزور كلية مراكش، كان الفاروقي شبه مُحَرِّم للفرنسية، وبالتالي كانت هناك فروق شاسعة في نمط التفكير، وسَعَةِ الأفق، وكانت الدراسة بالكلية لا تتعدى ثلاث سنوات، وكان يجب أن تحصل على أربع شهادات، زيادة على شهادة في التربية، وكان الأستاذ الحبابي الرجل الأكاديمي الذي قدم للفكر المغربي خدمات جلة، هو الذي اقترح سنة أسماها التحضيرية بمثابة المصفاة ثم سنة الإجازة وكان يشرف عليها أساتذة من سوريا كسامي الدهان والأستاذ الجليل أمجد الطرابلسي وفيما بعد شكري فيصل، فالأستاذ الطرابلسي بطريقته العادية كان يحلل النصوص خاصة مقدمات الكتب النقدية، أما بالنسبة للدهان كان رجلا سياسيا هرب من سوريا ودرسنا الأدب الجاهلي، وإلى الآن لم أستوعب ما كان يقصد بهذا الأدب، غير أنه كان رجلا فصيحا، ومع ذلك انتقلنا إلى السنة الثالثة والتحقنا بفاس، للحصول على شهادة الأدب وأَنْجَزْتُ الشهادتين في آنٍ واحد. خُلاصَة

الأمر أن هذه الفترة من كلية الآداب تَنْتَسِبُ إلى التعليم العالي، ولكن للإنصاف، ومع تقديري لجودة الأساتذة الشباب المغاربة، ومع الدور الذي كان يقوم به الدكتور أمجد الطرابلسي، يكاد أن لا يكون هناك شيء، نظرا لحالة التوتر السياسي التي لا زال تأثيرها سائداً لحد الآن، لذلك أريد أن أقول إن هذه السنوات الثلاث التي قضيتها بالكلية، مجازا، هي أيضا الدراسة القانونية التي كنت أحضرها، بمعنى أن ما درسته عن أُسْتاذ هي في فترة مدرسة المعلمين، والسنوات الثلاث بالكلية، فلما قمت بحساب دقيق وجدت أنني درست حوالي أربعة وعشرين شهرا، أما ما تبقى هو مزاوجة بين التَّعَلُّم والتعليم، ولما أنهيت الإجازة عُيِّنْتُ بمدينة الدار البيضاء بمدرسة الخنساء، وكانت مدرسة أرستقراطية، فاشتغلت بها خمسة عشرة يوما، لأنهم عندما اطلعوا على ملفي وجدوني مُجازاً ولا يمكنني أن أُدَرِّسَ سنة ما قبل الباكالوريا، فَنُقِّلْتُ من مدرسة الخنساء للفتيات الراقيات، إلى ثانوية الإمام مالك التي جمعوا فيها النخبة من تلاميذ خريبكة والجديدة وسطات... من مفتولي العضلات، وخاصة من دكالة، الذين لا يفرق بيني وبينهم في السن إلا سنة أو سنتين، وأختصر هذه المرحلة بأنني اقتصدت الوقت من الابتدائية للباكالوريا، وهذا ما جعلني أُدَرِّسُ تلاميذَ في سِنِّي، وأَمْتَن مني جسماً، حيث درَّسْتُ من 1967 إلى أواسط 1969، لألتحق للتدريس بالكلية، ولا أُنْكِرُ بأنني في هاتين السنتين، اكتسبت أصدقاء، منهم من ارتقى إلى درجة جنرال، والعلاقة معهم طيبة إلى الآن، وكان آنذاك هذا القسم يسمى التعليم الأصيل، وكانت النتائج كارثية، وحـذَّرْتُ من هذا الوضع فانقلبت النتيجة وكانت جيدة في الأخير، لأنني كنت أُدَرِّسُ ما يحلو لي، وما يمكن أن يستفيد منه الطلبة، لأنني لم أخضع لمنهاج التدريس العام. لكن يجب أن تأخذوا في الحسبان أنني لما دخلت إلى مدرسة المعلمين في آخر السنة، زِدْتُ في عمري سنتين من 1944 حولتها في الحالة المدنية فأصبحت 1942، فأنا دخلت آنذاك وأنا ابن 17 سنة، وكان لا يمكن أن أتبوأ ذلك المقعد، فأتيت إلى الكلية بإلحاح من الأستاذ العميد آنذاك الأستاذ لحبابي، حيث كان يدرس الترجمة، وكانت الجلسة معه ممتعة، ولكن في نفس الوقت هي سجن، لأنك لن تعرف بما سوف يُحْرِجُكَ، ومتى سيوجه إليك السؤال، المهم اجْتَزْنا الامتحانَ بعدما أن سَلَّمَنَا نصا لِكَانط أو لديكارت، فترجمته ترجمة جيدة لكن بفرنسية شفوية (مُعَنْفَجَة)، بعدما أن أملى ملاحظاته، فأجبته بأنني إبن الشاوية، وبالتالي، وكان إنسانا صارما، ولابد من المستوى، فلذلك كان كثير من الأساتذة الذين جاؤوا بشهادات من غير الفرنسية، كان لا يقبلها، هذه هي المراحل التي مررتُ بها، أولها مرحلة الإجازة، مرحلة الالتحاق بالكلية، والمرحلة الأخرى تتعلق بتهييء الشهادات التي هي فوق الإجازة لكي تسمح لنا بإنجاز الأطروحة، أولها شهادة كانت تسمى شهادة الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة، وكان يدرسها الأستاذ أمجد، وكان من الذين هيؤوا معنا آنذاك الأستاذ كيليطو وأحمد المتوكل، ثم جاءت مرحلة استكمال الدروس المرتبطة بالمقرر الذي وضعه الأستاذ أمجد الطرابلسي، حيث جلسنا معه جلسة واحدة وسلمنا المراجع، وذهبنا لحال سبيلنا، وكنت قد هيأت الامتحان أنا والأستاذ محمد الخمار الكنوني رحمه الله، وكان يشد الرحال معي، ونقضي أسابيع بالدار البيضاء، ولما هيئنا الامتحان رجعنا، فكانت النتيجة إيجابية، ومرت الأمور على أحسن ما يرام بعد أن أشرف على اجتياز الامتحان آنذاك الأستاذ محمد بنعبد الله من فاس.

أما شهادة الآداب في الامتحان الخاص، كنت كذلك صحبة الأستاذ الكنوني، اجتزنا مرة أخرى الامتحان ونجحنا، بعدها تَرَسَّمْتُ بالكلية في أواسط فبراير 1971، وما قضيته كنت كأستاذ بالثانوي ملحق بالكلية، وبعد الامتحان صرت أستاذا مساعدا، ففكرت في تهييء

بصفة عامة، أن الأفق الذي كانت العائلة تنتظره، هو أن أحفظ القرآن وأصير مدرسا وأعيش في الدوار وانتهى الأمر

دبلوم الدراسات العليا فاتصلت بالأستاذ الطرابلسي، فدَلّني على الأستاذ محمد بنشريفة، فاخترنا لسان الدين ابن الخطيب، شعره وحياته... طبعا هذه بالنسبة لي حقبة.



سننتقل معك إلى مرحلة أخرى تتعلق بالأفق النقدي، أي متى بدأتْ ملامحه الأولى تظهر، وفي أي مرحلة من مراحل التعلم؟

أنا لما جِئتُ إلى الكلية واخترت التحقيق، كانت المنهجية السائدة آنذاك، هي المنهاج التاريخي للأدب، وبعض من المنهجية الاجتماعية للأدب، والأستاذ بنشريفة كان من هذا الاتجاه، ولكن لما جئت إلى الكلية، كان المناخ الثقافي يغزوه الغليان، أولا ولحسن حظي تعرفت على أساتذة أصدقاء يحبون العلم والمعرفة، كالأستاذ طه عبد الرحمن، والأستاذ أحمد المتوكل، وهؤلاء كان منهم من درس عن رولان بارت عند وجوده بالكلية، أي ما بين سنتي 1969 و1970، حيث كانت كتبه تدرس بالقسم الفرنسي، وكنت بدأتُ أسمع عن جاكبسون، ولكن بصفة عامة بدأت أتصل بهذا المناخ الجديد في حضور هؤلاء الزملاء الذين كنت أستمع إليهم، وفيما يفكرون، حيث إن الأستاذ أحمد المتوكل ذهب إلى اللسانيات، والأستاذ كيليطو التحق بالأدب الفرنسي، والأستاذ طه عبد الرحمن ذهب إلى المنطق واللسانيات والمفاهيم وغيرها، إذن هنا بدأت ملامح النواة الأولى تتكون، وكان تقديم ابن الخطيب بالنسبة لي عاديا، ولكن فيما بعد نُظِّمَتْ ندوة حول ابن زيدون، فكنت قد كتبت بحثا حوله، ووفقت فيه بعض التوفيق، ومن هنا بدأت بعض الملامح النقدية تظهر، لدرجة أن الأستاذ بنشريفة تساءل عن سر هذه النبوءة كما أسماها.

> **الحياة الإنسانية ليست فيها قطائع، ولكنها ليست نسخة جامدة مثل الأول والأخير.**

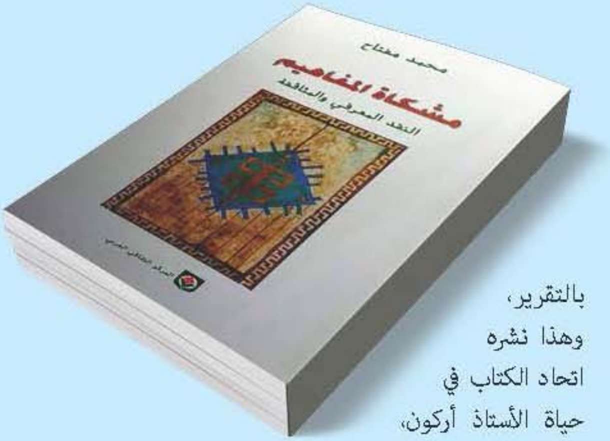
بدأتم مساركم النقدي والمعرفي بالتحقيق، وعلى وجه التحديد، تحقيق شعري للسان الدين بن الخطيب، كما أشرتُم إلى ذلك، الظاهر أن تحقيقكم هذا لم يكن يخلو من الشعر، وأنه أفاد من المناهج الاجتماعية السائدة وقتذاك، وسؤالنا كالتالي: إلى أي حد خدم التحقيق الخطاب النقدي بالمغرب، وما الذي لم يتحقق في التحقيق أو من هذا التحقيق؟

هذا سؤال وجيه جدّاً. أشرتُ إلى أنني في التحقيق كان السائد هو المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، وبنشريفة مر بالمنهجين معا، حيث اشتغل على الترجمة والتاريخ والأمثال الشعبية بمصر، وكان يشرف عليه آنذاك مفكر كبير من اليسار هو الأهوازي الذي كان ماركسيا، ولهذا استفدتُ بدوري من بنشريفة على مستوى المنهجيْن، وبالتحديد الفروق الدقيقة بين المفردات، فكان أي خلاف بين المتنين، ومن الروايات الأخرى أثبته في الهامش، بالإضافة إلى اشتغالي بالكتب الصفراء التي علمتني الفروق بين المفردات، والاستعمالات اللغوية الدقيقة جدا، وربما يهيئك هذا أن تكون شاعرا رغماً عنك، حيث تجد بعض المفردات والفراغات التي يجب تتميمها، ولهذا فالتدقيق بالنسبة لدارس الشّعر وخاصة الشّعر القديم هو أساسي، وما يعوزنا الآن في جميع أبحاثنا، هو عدم وجود تحقيقات علمية مع استثناء ما فعله بنشريفة، وما فعله محقق كتاب "المنزع البديع" للسجلماسي، كان تحقيقاً جيِّداً، مع بعض الاستثناءات الأخرى، أما الباقي فيحتاج إلى إعادة النظر، وعدم الدقة في التحقيق أحيانا يؤدي إلى الأخطاء في التأويل. التحقيق ضروري، خاصة بالنسبة

للمُهْتَم بالشِّعر القديم، بل ضروري في نظري لتعليم السليقة اللغوية، والفروق بين المفردات، كالرجوع إلى كتب المعاجم الخاصة، حيث تجد للحب درجات، والكُره درجات، أي التدقيقات اللغوية ضرورية، وإلى الآن ما دمنا نأخذ بمنهج التدريج، أعتقد أن مرحلة التدقيق كانت أيضا مرحلة ضرورية، وإن كانت معدودة، أو هي استمرار لمرحلة الكلية، وهذه مرحلة بصفة عامة كانت بالنسبة لقسم اللغة العربية مرحلة محافظة.

انطلاقا مما أشرت إليه فيما يتعلق بضرورة التحقيق، والانخراط فيه باعتبار أنه يبني الأساس اللغوي، خصوصا لمن يشتغل في مجال الشعر والأدب، ما الذي جعل، مثلا، اشتغالكم في الخطاب الصوفي، خصوصا كتابكم "الخطاب الصوفي"، لم يلق تداولا ورواجا، وهو غير معروف لدى الكثيرين، خصوصا وأنك نشرته بشكل متأخر فيما بعد، وهل يمكن ردُّ ذلك إلى المدونة المعتمدة أو المدروسة، وبخاصة في ضوء الطرح الوظيفي الذي ميّز أطروحة الكتاب، ما جعلكم تركزون على التصوف، أو إيديولوجية التصوف، بدلا من لغة التصوف التي يرادف دارسون آخرون بينها وبين جوهر التصوف؟

هذا سؤال مركب ويحتاج إلى تفصيلات. سأجيب عنه وبعد ذلك سأعمل على ترتيب عناصرة. أولا لماذا موضوع التصوف؟ هنا لابد من استحضار السياق، فأنا اخترت الأستاذ محمد أركون، وآنذاك الأستاذ أركون كان يعيش مرحلة الغليان المنهجي والأديولوجي في فرنسا، وكان الاهتمام، أيضاً، بما يسمى الثقافة الهامشية أو الشعبية، وبالنظر إلى الثقافة العالمة فالتصوف ينتمي إلى الثقافة الهامشية، إذن هنا يكمن الإطار العام، لما اتصلت بالأستاذ أركون حين جاء إلى المغرب، وقد كان قد قبل الإشراف عَلَيّ، دعوتُه إلى المنزل، لكني لاحظت عليه بعض التحفظ، وبعد انتهائنا من الطعام، أتيته



بالتقرير، وهذا نشره اتحاد الكتاب في حياة الأستاذ أركون، في ولاية الجواهري، في وقت كنت مضطرا فيه إما أن أشتغل، أو أن أهتم بالفلاحة كـ(خمّاس)، أو شيء من هذا القبيل. لما قدمت له التقرير، انقلب رأسا على عقب، ومن ذلك الوقت أصبحت صديقه، ومن أعز الناس لديه إلى أن وافته المنية، ولم يضع خطا في أطروحتي، كل ما أمرني به هو تسليم نسخة للأستاذعلي أومليل ليطّلع عليها فقط. إذن ما هي أفضال هذه المرحلة بالنسبة لي؟، أولا، وكما قلت، كان هناك غليان منهجي، جعلني أدرس مدرسة الحوليات، والأديولوجية التاريخية والثقافية، واللسانيات، والنقد المعاصر، أي كل ما اقترحه الأستاذ أركون زدت عليه، إذن هذه المرحلة، كانت إعدادا جيدا لإنجاز هذا العمل، أما دلالة هذه الأشياء، فإننا ستراها في القسم الثاني من السؤال، إذن من هنا بدأت الانعطافة في المسار الجديد وإن كنت أؤكد أنه ليس هناك قطيعة بينها وبين ما سبق، بل هناك اتصال لا انفصال، لأن الحياة الإنسانية ليست فيها قطائع، ولكنها ليست نسخة جامدة مثل الأول والأخير.

أنا دائما أنظر للأستاذ الجابري كسياسي، لأنه كان آنذاك في أوج عطائه السياسي وكان منظرا للحزب.

هل توافقون على أن تَحَوُّلَكُم للمناهج السيميائية، كان قرين التأكيد على مقصدية الشِّعر، وكيف ترون ذلك؟

أوّلاً تحولي لنقد الشِّعر، يعود إلى هذا العمل بالذات. لما قدمت الأطروحة، وكما أشرتم، لم تؤثر في الأدباء بقدر ما أثرت في المؤرّخين بصفة خاصة، سواء في المغرب أو خارجه، بالمنهجية التي اتبعت فيها، ومن يراجع السلسلة التي كتبت عن التصوف فيما بعد، سيجد منهجية واضحة، والتأخُّر في نشرها كان بسبب بعض التدقيقات، لأنني جعلت الربوط الصوفية تقع على المسالك التجارية، حيث كان هناك مسلك من الرباط إلى مراكش، ورصدت مواقعه، ولكن لم أزر تلك المواقع ميدانيا، ولحسن الحظ، أن بعض المواقع التي طرحتها وقع خلاف فيها بين الباحثين والمؤرخين، ومن الأسبق إلى غير ذلك من الأسئلة، إلى درجة أن البعض من هؤلاء الباحثين اتصلوا بي، ليتأكد من قولي هل أنا هو السابق أم لا؟، هذه من بعض الأشياء التي أخرت النشر، أما الرسالة فقد أثرت في المؤرخين كما قلت سالفا، وما فعلته هو دراسة وظيفية، وركزت بصفة أساسية على التصوف الشعبي، باعتبار أنه في المغرب كانت هناك قبلية، وكان هذا المتصوف يقوم بدور كبير في هذا المجتمع القبلي في جميع النواحي، وأخذت النموذج المقابل وهو الأندلس، التي اضمحلت فيها القبلية وصاروا يفكرون قبل الأوان كأنهم دولة، وكأن ذلك التصوف يعبر عن الفئات أو الطبقات الاجتماعية، فهي إذن طريقة وظيفية فيها نفحات من التحليل المادي، وفيها نفحات من ابن خلدون، وكان قد شارك في مناقشة هذا العمل، الأساتذة: علي أومليل والراضي ومحمد بنشريفة، فكان من جملة الملاحظات التي وجهت إلي، أن هذه الأطروحة تكاد أن لا تكون لها علاقة بشعبة اللغة العربية، فكانت سيميائية الشعر جوابا على هذا السؤال.



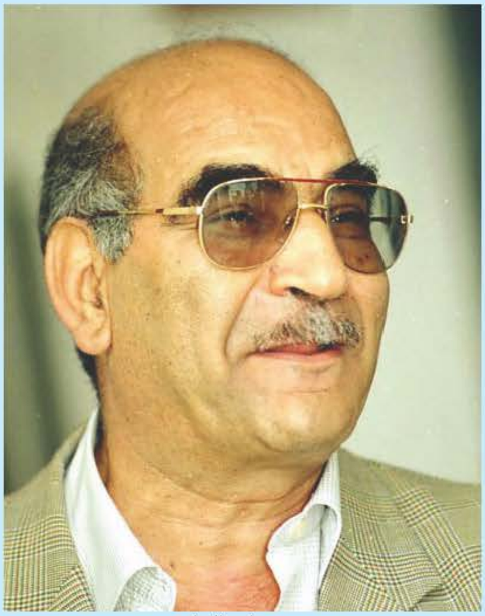
في حوار سابق معكم، قلتم إن الإبستيمولوجية علم كلام جديد، ألا ترون في هذا التوصيف ما يجعل هذه الإبستيمولوجية تلتبس بالتأويل؟

صحيح، فلنبدأ بقولتي بأن الإبستيمولوجية علم كلام جديد. غالبا ما يقرأ الناس ما أكتب ربما بوضوح، لكن القارئ يجد معاناة بعد ذلـك، لأنه لما تقرأ الإبستيمولوجية، وخاصة ما يكتب باللغة الإنجليزية، تجد كل مؤلف عالم قائم بذاته، لأن النظام الأمريكي يحتم على كل أستاذ أن يكتب بطريقة، تجد فيها المسألة الواحدة تتعدد فيها طرق النظر، أو كل يكتب بطريقة تجدها شبيهة بعلم الكلام. هذا ليس معنى قدحيا لعلم الكلام. ما معنى، مثلا، حينما نتساءل، هل هناك واقع أو غير واقع؟ وما معنى لما نقول الجزيء موجود وغير موجود؟ وما معنى أن نقول إن هذه الإبستيمولوجية طبيعية، وهذه إبستيمولوجية وضعية، وغير ذلك؟، مثلا حينما أفترض أنا في كتبي أن هناك الألوهية، الطبيعة، والإنسان جزء من الطبيعة، قوانين الطبيعة تنطبق عليه وتتجلى في معطياته، أليس هذا ميتافيزيقا؟، هنا نطرح إشكال العلاقة بين الميتافيزيقا والإبستيمولوجيا والفلسفة، وهما يكادان لا ينفصلان. ما معنى المفهوم الذي قدمته هيولة، كأن الأشياء في العالم موجودة، ولكن غير محددة، وأخذ منها النيوترون في ميدان الفيزياء وغيرها. هذه مفاهيم تردد ولكن ليس لها وجود وغير ملموسة، وبالتالي يصبح التفلسف ضرورة من الـضرورات، وحينما يعجز العلم نلجأ إلى المفاهيم الفلسفية، نشتغل عليها، فإما أن يكذبها الواقع، أو يصدقها، إن الفيزياء الكوانتية ميتافيزيقا، حينما نقول اتصال الكون

بعضه ببعض، تجده عندهم لأن من مبادئهم قضية التراكم، ولما يتحدثون عن الجزيء ويقولون موجود لكن لا يمكن تحديد موقعه، وبالتالي، هذا هو ما بعد الحداثة، يعني الرجوع إلى ما قبل الحداثة بالطروح الميتافيزيقية، وحينما نقول بالتأويل، نريد أن نكون منسجمين مع الواقع، هذا هو معنى التأويل، ففي مداخلة من مداخلاتي، كان هناك عنوان هو "البقاء والمرتقى بالهيرمونطيقا" وما معنى البقاء؟ التأويل هو الذي يضمن لنا البقاء، وأي موقف فكري إذا لم تأوله ولم تجعله منسجما، فقد تقع في أخطاء، هذا هو البقاء، المرتقى هو عندما تكون هناك التأويلات السليمة تجعلني التي تجعلني أترقى، فبالتالي التأويل هو شيء وجودي، هذا بمعنى الهيرمونطيقا كمفهوم فلسفي كما طرحه الألمان، فتصبح الهيرمونطيقا كأنها فلسفة، وتصبح أهم من التأويل، ولكن التأويل هو جزء منها، يعني نرقى به إلى الهيرمونطيقا، وممكن أن ننزل به إلى الأشياء الصغيرة، لأنه كما قيل نحيا بالاستعارة ونحيا بالتأويل.

في مرحلتكم المعرفية النسقية التي تلت المرحلة الدينامية، وبتنصيفكم، والتي بدأت بـ"مجهول البيان" و"التلقي والتأويل" و"التشابه والاختلاف" و"المفاهيم معالم"، تأكد وصلكم بين حقول معرفية تصل ما بين الأدب والكلام والأصول والتصوف والمنطق والبلاغة، لكن على نحو كاشف عن نوع من الميل للغرب الإسلامي في المدرسة المغربية الأندلسية، ولذلك ما الفرق بينك وبين محمد عابد الجابري، الذي انحاز بدوره للغرب الإسلامي من خلال مراجع مغايرة لمراجعكم؟

هذا، أيضاً، سؤال وجيه ودقيق، حينما يرجع القارئ إلى كتابي "التشابه والاختلاف"، خاصة الخاتمة، سيجد عبارة عن سلسلة مترابطة الحلقات، بما فيها النحو والبلاغة،



محمد عابد الجابري

وأثبت العلاقة فيما بينهما، وجعلتها كلها تعبر عن رؤيا الموافقات، كيف سعى الفكر في الغرب الإسلامي إلى هذا المسعى أو ما يتجلى في هذا أو يستشف منه لإثبات وحدة الدولة ووحدة الأمة للقيام بأعباء الجهاد آنذاك بالنسبة للعصور الوسطى. هذه النظرية نسقية، وذات يوم الأستاذ الجابري رحمه الله، كان يناقش أطروحة في الفلسفة وتحدث الطالب عن الانسجام، فعلق عليه الجابري بأنه تحدث عن الموضوع بكيفية مشتتة، وعلى الأقل كان عليه أن ينظر إلى هذا في إطار نظرية المجموعات الرياضية، وأحاله على كتابي دون أن يذكر اسمي، ما أختلف فيه مع الأستاذ الجابري، مع تقديري لشخصه وأستاذيته، هو تعبيره "العقل العربي"، ثم القول بالقطيعة. حينما ننظر للقطيعة وحدها هكذا، سنقع في الشوفينية والعرقية، في حين أن المسألة يجب أن تؤخذ بشقين، أو شقيقين إذا

فإذا أخذنا مسألة وحدة البشر في كل شيء سنصير نسخا مكررة، وإذا أخذنا بالخصوصية فسنقع في التفكير الهيتليري، لأن الخصوصية هي التي تؤدي للانغلاق.

الفرصة أمامنا في هذا العصر الذي نعيش فيه، ولكن على أساس أن لا نكون تجزيئيين، ولابد من إعادة النظر في التفاسير وفي تربية أبنائنا على أسس أخرى، أما المسائل الخلافية نتركها لآخر المطاف، ولهذا، أولا وأخيرا، يجب أن نتحلى بالتواضع لنندمج في هذا العالم

صح التعبير، [الدماغ البشري، العلوم المعرفية 50% والمحيط 50% لأن 50%تربطنا بالكون]، فما بالك بالثقافة العربية الإسلامية، إذن القطيعة انتهت، لأن القطيعة بهذا المفهوم الحرفي خاطئة، لذلك لابد من المحيط، إذا لم نراع المحيط سنكون مثاليين وسيصير مفهوم الهوية لا وجود له في حين أن الواقع يكذب هذا، إذن، فحين نأخذ المحيط في نظرنا، سنجد الثقافة الأسيوية تريد أن تثبت خصوصيتها الثقافية وتقول إن منطق المبدأ معاكس لمنطق أرسطو، وبالتالي لا تجد هناك تناقضاً في ما تقوم به هذه الثقافة، ثم لما يصل الإنسان إلى الحواسب الكوانتية سيعتمد على المنطق الآسيوي وليس المنطق الأرسطي، ولذلك الآن يتنبؤون بأن الحاسب الكوانتي سيتفوق مئات الآلاف على الحاسب العادي لأرسطو، بل إن الأصل 0/1 الذي انطلقت منه الحواسب يرفضونه لأنه بين الصفر والواحد تداخلات في العَدّ العادي والعكسي، معنى أن هناك قوانين كلية، ولا أعتقد أن الجابري ستغيب عنه هذه الأمور، فالجنس البشري واحد، ووحدة التفكير البشري تصل 50% والمحيط كما ذكرنا 50% ولكن أنا دائما أنظر للأستاذ الجابري كسياسي، لأنه كان آنذاك في أوج عطائه السياسي وكان منظرا للحزب. لهذا لم تكن هناك قطيعة، نعم هناك خصوصيات نجدها حتى بين الأفراد والجماعات، هذا هو الخلاف الوحيد، أما الأشياء الأخرى كانت مفيدة جدا، وأستاذنا أغنى الثقافة، كما ساير بعض المناهج الحديثة، وغالبا ما كان ينبه بأن هذا العصر ليس عصر الماركسية في القرن التاسع عشر، وكان متطورا.

هل يمكن في هذه الحالة استبدال القطيعة بمفهوم الانفصال؟

حتى مفهوم الانفصال كمُخاتلة، إذا أردنا أن ننحت لها لفظا يجب أن توجد معا مع مفهوم الاتصال، الاتصال مراعاة الكائن البشري كبشر، لكن المحيط له دور، فإذا أخذنا مسألة وحدة البشر في كل شيء سنصير نسخا مكررة، وإذا أخذنا بالخصوصية فسنقع في التفكير الهيتليري، لأن الخصوصية هي التي تؤدي للانغلاق.

وفي هذا السياق، هل تقبل بأن يدرج منجزكم الثِّرِيّ ضمن مشروع ثقافي وإيديولوجي كاشف عن نوع من هموم المثقف العربي المسلم اليوم؟

مبدئيا أنا أعيش في مجتمع إسلامي، ولي انتماء للغة العربية، أما في ما يخص العِرْق، فأنا أرفض الانتماء العرقي نهائيا، عندما نقول (وهذا من بين الخلاصات التي كنا سننتهي إليها)، مفهوم الاتصال، كل هذه الطروحات للانتماءات تخف حدتها، لكن لما نقول بالانفصال هذا شيء آخر، وحينما أرفض مفهوم القطيعة بمعنى أطروحة (شرق، غرب)، دائما يجب أن نترك نسبة للمحيط، أو هامشا، ولا يمكن أن نعتبرها لاغية تماما، لأننا عندما نتحدث عن طرف إيجابي وآخر سلبي وندمج بينهما، تصبح كأنها دينامية، بمعنى أن التاريخ وصيرورته هي التي تحدده، وللإجابة عن سؤالك بكل وضوح، فالعالم الإسلامي على الخصوص، ومنه العالم العربي، على المنتمين إليه أن يتحلوا بالتواضع، لم يفضلنا الله على أحد، ولم يجعلنا خير أمة، نحن جزء من العالم وديانتنا من بين الديانات في العالم، إذن يجب الاندماج في العالم، مع الاعتزاز بالدين الإسلامي لهذا كان نجاحه الأساسي في السياق التاريخي من خلال محاولات التوفيق.

هل الحل، في هذا السياق. هو ثقافة التسامح والتحاور والتجاور، كيف يمكن اليوم أن تكون الثقافة العربية الإسلامية، ثقافة قابلة لأن تندمج مع الآخر وتحاوره بتكافؤ، وتكون متسامحة، هل ترى أن هناك تسامحاً بالفعل في ثقافتنا؟

هذا ما حاولت الحديث عنه في مسألة التحقيب، حيث انطلقت من ثلاثة مراحل: الحقبة الأولى كانت الثقافة العربية الإسلامية وثقافة الشرق الأوسط متداخلة ومتشابكة، وقلت، يمكن قراءة التراث العربي الإسلامي ما قبل القرن الرابع عشر، آنذاك بالتراث الغربي، والتراث الغربي بدوره يمكن أن نقرأه بالتراث الإسلامي، والسبب هو أن المنبعَ واحد، هي ثقافة ما بين الرافدين، الثقافة المصرية، الثقافة الإغريقية، وكلها مندمجة، وتشكل وحدة، لأن العقل البشري واحد، بعد ذلك جاءت فترة السُّبات أو النوم العميق، فنام العالم الإسلامي، حينئذ قام أولائك الناس بالواجب فقرأوا التراث الكوني لنستفيد منه نحن، ولهذا يجب أن نحتفل بكانط، وديكارت وبكل الفلاسفة وغيرهم ممن أفادوا البشرية، رغم أنهم كتبوا بلغات مختلفة، فإن الأسس الفكرية واحدة، والبلاغة واحدة والمنطق واحد، علم الأصول عندما نتأمله، ضمن الكليات البشرية، واحد، فإذن هؤلاء الناس (جزاهم الله خيرا) قرأوا التراث لنا، وكل قراءة مصبوغة ببيئتها، حيث تجد القراءة الألمانية تختلف نوعا ما عن القراءة الفرنسية، بمعنى أنهم كانوا أكثر تسامحا فيما بينهم، ونحن لم نكن كذلك، فتلك الآيات إذا أخذناها في غير سياقها تجعلنا نَغْتَرّ، لهذا أصبحت الضرورة تدعو لتأويل جديد يجعلنا نندمج، ولنا إسهاماتنا، وهم لهم إسهاماتهم كما كان الحال عليه قبل القرن الرابع عشر، يظهر لي الآن أن ما تركه أهل آسيا الوسطى، يكاد لا يختلف عن ما كان يروج في أوروبا، ومن هنا لا بد من مراعاة الخصوصيات، فالفكر المغربي رغم خصوصياته ورغم وجود بعض الأعلام مثل ابن خلدون والشاطبي وغيرهم، فهو ليس في مستوى تفكير آسيا الوسطى لأنهم أصحاب حضارات وألّفوا الكتب العميقة والمنطق، الآن الفرصة أمامنا في هذا العصر الذي نعيش فيه، ولكن على أساس أن لا نكون تجزيئيين، ولابد من إعادة النظر في التفاسير وفي تربية أبنائنا على أسس أخرى، أما المسائل الخلافية نتركها لآخر المطاف، ولهذا، أولا وأخيرا، يجب أن نتحلى بالتواضع لنندمج في هذا العالم.



لوحة : زفة حيدر للفنان التشكيلي ضياء العزاوي

لقد اشتغلتُم بمناهج ورؤى حديثة على دراسة حول دور الموسيقى في الكتابة، إذن ما علاقتكَ بالتشكيل، وبالنقد التشكيلي، ألا ترون أن انفتاحكم على هذا المجال قد يُعَضِّد أفقكم النقدي والفكري، ويجعل عينكم يقظة أكثر؟

أولا قضية التشكيل والشعر درستها في "كتاب الحب" للشاعر محمد بنيس والتشكيلي العراقي ضياء العزاوي، والنص منشور في كتاب "المفاهيم معالم" وقد أسميت هذه العملية (النَّصْنَصَة)، أي درست الشعر والرسوم بطريقة مركبة، فإذا أردنا أن نقوم بهذا النوع من الدراسات، يجب أن نستعين بالمختص، فأنا عندما اعتمدت على الموسيقى لم أكن موسيقيا، ولم أحمل في يدي آلة موسيقية، إلا مرة واحدة عندما سلمني الأستاذ أركون العود في منزله، فمن الناحية الفلسفية، هو أن الموسيقى من الرياضيات الكونية كطرح فلسفي رياضي، كيف استغلت الفضاء؟

جاكبسون قال بأن هناك المحور الأفقي العمودي فقط، والموسيقى تنفي ذلك وتقول بوجود أربعة محاور، فنوطة الناي استغلال للفضاء، ولذلك عندما تجد في كتاب "المعنى والدلالة"، أن هناك خطاً أفقياً /عمودياً/ مائلاً/ متعرجاً، وربما هذا يمثله حَكَمُ كرة القدم حيث تجده يتحرك في وسط الملعب في الاتجاهات التي ذكرناها فيما يخص استغلال الفضاء، فإذا كان جاكبسون قد أشار إلى المحورين الأفقي والعمودي، فقد وجدتُ تفسيراً آخر عند علماء المعرفيات الذين قالوا إن هذا ما يدركه الإنسان ببصره أكثر، لكن غابت عنهم الخطوط التي ذكرناها، إذن استغلال هذا الفضاء في المرجعية إذا وجدت الموسيقيين يجعلونها تصويرية وتصور الواقع، فالآداب لابد له أن تحيل بدورها على الواقع، وإذا استغل الرسم كذلك يجب استغلاله فلسفيا، لأنه ليس باستطاعتي أن أعرف كل التفاصيل، وكذلك بالنسبة للموسيقى، لأنه شيء مستبعد قد يستغرق فيه الباحث عمره كله، وهذا ما ينطبق على مفاهيم الفيزياء، أي يجب أن نأخذ المفاهيم الكلية التي يمكن أن تساعدنا على فهم علم بعلم، وهذا هو دوري لا غير، فأنا لا أدعي كوني موسيقيا، لكن أهتم بالاستغلال الفلسفي والفضائي والمرجعي، ولهذا كل هذه الاهتمامات تبقى من زاوية معينة، لا تنكر وجود زوايا أخرى.





سعيد عاهد

نور الدين فاتحي
التّحَابُّ تَشْكِيلِياً



من فضالة طفولته، مدينة الزهور والرياضات في حياة سالفة، مَتَحَ، بدون أدنى شك، بلاغة الألوان وعَبَق انْسِيابِ الحركة. وقبل السّعْي إلى ترجمة موروثه البصري هذا تشكيليا، تَشبّع وعيُه بِقَيَم التّعايُش والتّسامُح السائدة حينها في مدينته المتعددة المُعْتَقَد واللسان والعِرْق داخل القَصَبَة وخارج أسوارها، قيم سيتملكها لاحقا مُقْتَرَحُه الفني كمرجعية تُنَظِّم مختلف محطات مساره الذي انطلق منذ ثمانينيات القرن الماضي.

منذ بدايات تجربته، لم يَنْزَوِ نور الدين فاتحي، خريج المدرسة الوطنية للفنون التشكيلية بديجون الفرنسية، في مَرْسَمِه مُكْتَفِياً بصنعة الرسم والصّباغة والتخطيط والغرافيك والحفر والليتوغرافيا والسيريغرافيا التي يجيدها، بل أرفقها بغواية النقد والتنظير الفنيين، ليراكم رصيدا نقديا ونظريا ذا قيمة رفيعة جعلت منه مرجعا لا محيد عنه لمقاربة المشهد التشكيلي. ولا اكتفى بمعارضه الجماعية والفردية، ومشاركاته في تظاهرات وطنية ودولية وازنة، بل صاحَبَها بهندسة الكثير من الفعاليات الفنية والثقافية بَصَمَتْها، قُدْرَتُه الفائقة على إبداع الفكرة/التيمة، وإقناع الآخرين بها، والسّهَر على تنفيذها بدبلوماسية ومهنية وطاقة لا تَنْضَب على الإنصات وتقريب الرؤى والأمزجة والحساسيات.

فاتحي من مُؤَسّسي التشخيصية الجديدة، المتخلصة من وِزْرِ استنساخ اليَومي المرئي، والمنخرطة في أفق الرمزية والإيحاء، في الفضاء التشكيلي المغربي. ساءل، في استهلال تجربته، الأسطورة والتاريخ، وما يولدانه في المخيال الفني، مُسْتَحْضِراً أسئلةَ كائنِ الماضي، الفعلي والمحتمل، وبدايات الكائنَ البشري في علائقه المركبة مع الأرض والمجال والزمن والخراب ومحو الذاكرة... ومُتَحَمّلاً، عند كل محطة، أرَقَ توليد سؤال إشكالي مُتَخَلّق من رحم هذه التيمات، ومغامرة صياغة أجوبة تشكيلية عليه، دون الالتفات إلى ما هو سائد أو متعارف عليه من قبل الذوق العام المفترى عليه.

عن هذه المرحلة والمُنْعَطَف الذي سَتَعْرِفُه لوحة نور الدين فاتحي، انطلاقا من 2006، يكتب الناقد الجمالي بنيونس اعميروش: «إذا كانت عوالم فاتحي الأسطورية، سابقا، مُحَفّزاً لاستحضار صراعات الإنسان البدائي مع إشكالاتٍ من قبيل

منذ بدايات تجربته، لم يَنْزَوِ نور الدين فاتحي، خريج المدرسة الوطنية للفنون التشكيلية بديجون الفرنسية، في مَرْسَمِه مُكْتَفِياً بصنعة الرسم والصِّباغة والتخطيط والغرافيك والحفر والليتوغرافيا والسيريغرافيا التي يجيدها، بل أرفقها بغواية النقد والتنظير الفنيين

علاقة الحياة بالموت، وعلاقة الإنسان بالكون والكائنات، باعتبار الأسطورة صورة تعكس العالم، وتختزل التاريخ والفلسفة والدين عند القدماء، فإن عوالمه الجديدة، المُصاغَة بفنية طريفة، تُعيدُنا إلى المسألة الوجودية ضمن التبادلات الإنسانية في بعدها الشمولي، وذلك استناداً إلى مقاربة تشكيلية تقوم على مُساءَلَة المقدس، عبر اختيار أشكال رامزة ودالَّة، محكومة بانعكاسات ضوئية مُتخالِفَة، ينتظم من خلالها المربع والمكعب والصليب، حيث تترجم الأضواء المنبسطة اختزال الكون، بينما تتسامى الأضواء الصعودية بحس روحاني».

وبالفعل، فمنذ عتبة 2006، وجراء هيمنة نظريات نهاية التاريخ، وصراع الحضارات، وعَوْلَمَة العالم كما ولدته تداعيات ما بعد 11 شتنبر، أصبح فاتحي مُصِرّاً على التَّمَلُّك التشكيلي، في مجمل أعماله، وفي كل واحد منها على حدة، لاقتراح آرثر رامبو: «أنا آخر»، مقترح قد يبدو مُفارِقا لمن يُنَصِّبونَ اللغةَ صنما، بينما هو عميق شعرياً ووجودياً. ذلك أن آثار فاتحي التشكيلية أطروحات فنية مُفَكَّر فيها مع سبق الإصرار والتَّرَصُّد، للتموقع في الخندق المناهض لغياهب الهويات القاتلة، تلك الهويات اللاتَحْتَمِل المشتركة بين أصناف الفكر المحنط لمن يُنَصِّبُون ذواتَهم بذواتهم، وبدون تفويض مقدس أو مدنس، حُماة لـ «أنا طاهرة» تلغي الآخر بجرة قلم... أو طعنة من سيف، أو طلقات

يَجْهِدُ فاتحي، صارِماً، رِيشَتَه بحثاً عن وشم أثر ذاتي، أثر ذي نَفْحَةٍ روحانية وصوفية يمحو الحُدود بين «الأنا» و«الآخر»، يُهَشِّمُ المسافة بين «الهنا» و«الهناك»، وينشد انصهار المحلي في المشترك الكوني.

من مدفع رشاش، مُقَسِّمين بشر العالم إلى قبيلة ملائكة وعشائر مارقة.

على غرار الكاتب الذي هو، وفق عبد الكبير الخطيبي، «دماغ باحث عن ترك أثر»، يُجْهِدُ فاتحي، صارِماً، رِيشَتَه بحثاً عن وشم أثر ذاتي، أثر ذي نَفْحَة روحانية وصوفية يمحو الحُدود بين «الأنا» و«الآخر»، يُهَشِّمُ المسافة بين «الهنا» و«الهناك»، وينشد انصهار المحلي في المشترك الكوني.

ليست الحضارات التوحيدية، ومعها المقدس، منذورة، من حيث جوهرُها، للصِّدام بينها، لِرَمْيِ الآخر في بحر الظلمات، لشيطنة الغير واختزاله في عنوان مسرحية سارتر «الآخرون هم الجحيم»... هي ذي فحوى المنجز الفني لنور الدين فاتحي. ففي نظر هذا المنجز وبالنظر إليه، تتراءى الحضارات رَحِماً خِصْباً مُشْتَرَكاً لفعل الإبداع. ويكشف هذا المُنْجَز، بجمالية، عن فحواه هذه عبر الاستعارة الذكية والواعية للمكونات الاستطيقية المُتَوَلِّدَة في مسار مُخْتَلِف الحضاراتِ التراكمي، دون محو إحداها، ودون حنين ما إلى تاريخ مُفْتَرَض مُتَقَوقِع على مَجْد ما، والمنبثقة في بيت البشرية الذي أضحى قرية صغيرة.

في ذِرْوَة عُزْلَته في مَرْسَمِه، لا يوافق فاتحي أرسطو الرأي حين يَزيغُ الكلام عنده عن حَدِّه مُدَّعِياً: «أيها الأصدقاء، ليس ثمة صديق إطلاقا!»، بل يناصر «المجنون الحَيّ» نيتشه الذي يصدح: «أيها الأعداء، ليس ثمة عدو إطلاقا!». ولذا، فمشروعه الفني، المُفَكَّر فيه جماليا، والمُؤَسَّس ثقافياً، يَهَبُ العَيْنَ اسْتِنْباتاً تشكيليا لمقولة سان- أوغستان: «نسمع اللغة، لكننا نُبْصِر الفكر»، يَحُثُّها على التأمل والتفكير بدون منظار مُشَوَّه، إلى تأمُّل الذات عبر الآخر، الآخر عبر آخَرِه، تأمل القريب/ البعيد كما توجه النِّفَرِيّ:

التَّحابّ كما يرصده الخطيبي، والذي هو «علاقة تسامح متحققة، قيم للعيش المشترك بين الأجناس والحساسيات والأفكار والديانات والثقافات المختلفة»، التحاب المبني على حرية التفكير الساعية إلى «ابتكار فضاء وعلاقة للحوار مع كل كائن يأتي نحو(نا)».

«قُرْبُكَ لا هُوَ بُعْدُكَ وبُعْدُكَ لا هُوَ قُرْبُكَ، وأنا القريبُ/ البعيدُ قُرباً هو البُعْدُ وبُعْداً هو القُرْبُ. (...) القُربُ الذي تَعْرفُه مسافةً، والبُعد الذي تعرفه مسافةً، وأنا القَرِيبُ البعيدُ بلا مَسَافة».

لِنُنْصِت لِلُغَةِ فاتحي، علَّها تُسْعِفُنا في إبصار فِكْرِه (التشكيلي): «وجها لوجه، يفتح فضاء مواجهة، عبر النظر أولا، انطلاقا من موقع خاص، لكن دائما في اتجاه الآخر، ضمن إحساس بالتقابل، وأيضا بضرورة الحوار والتبادل. ورغم ذلك الإحساس بالمواجهة الناتج عن اختلافات تجعل من الأنا أنا ومن الآخر آخر، فالنظرة بعين الآخر واردة ومحتومة، لأن زوايا النظر قد تتبدل وتتغير، لكنها تتقاطع في نقط بعينها...».

لا غرابة إذن في أن تستضيف أعماله الرمز والمكون العربي/ الإسلامي واليهودي/ المسيحي والكوني، أيقونات «الآخر» وحروف «الأنا»، رجل فيتروفيان والوشم، ليس لإثارة حرب داحس والغبراء بينها، بل بهدف تمازجها وتكاملها، ولكي تملأ الواحدة منها بياضات الأخرى، وترفع الحجاب عن المسكوت عنه في كنف غيرها. خاصة أن هذه الاستضافة تشمل كذلك الرمز المحلي الموروث، بمكوناته المتعددة والمتنوعة (العربية والأمازيغية والعبرية والإفريقية)، بعد إخضاع هذه الرموز، بالطبع، لعمليات تحديث وبَثِّ نَفَسٍ روحانيّ في أشكالها.

طوال مسار فاتحي التشكيلي، مع ما يتضمنه هذا المسار من علامات استمرار ومن قطائع، تُمَجِّدُ لحمة اللوحات، الأشكال على سندها، الكائنات الموحى بها أو المشخصة، الألوان والمواضيع، الرمزية البصرية، والرؤية الجمالية، (تمجد) الإنساني في الإنسان. تمجد محاورات أفلاطون بحضور ابن رشد، ومايمونيد ومُفَكِّري الأنوار. تمجد التَّحابَّ كما يرصده الخطيبي، والذي هو «علاقة تسامح متحققة، قيم للعيش المشترك بين الأجناس والحساسيات والأفكار والديانات والثقافات المختلفة»، التحاب المبني على حرية التفكير الساعية إلى «ابتكار فضاء وعلاقة للحوار مع كل كائن يأتي نحو(نا)».

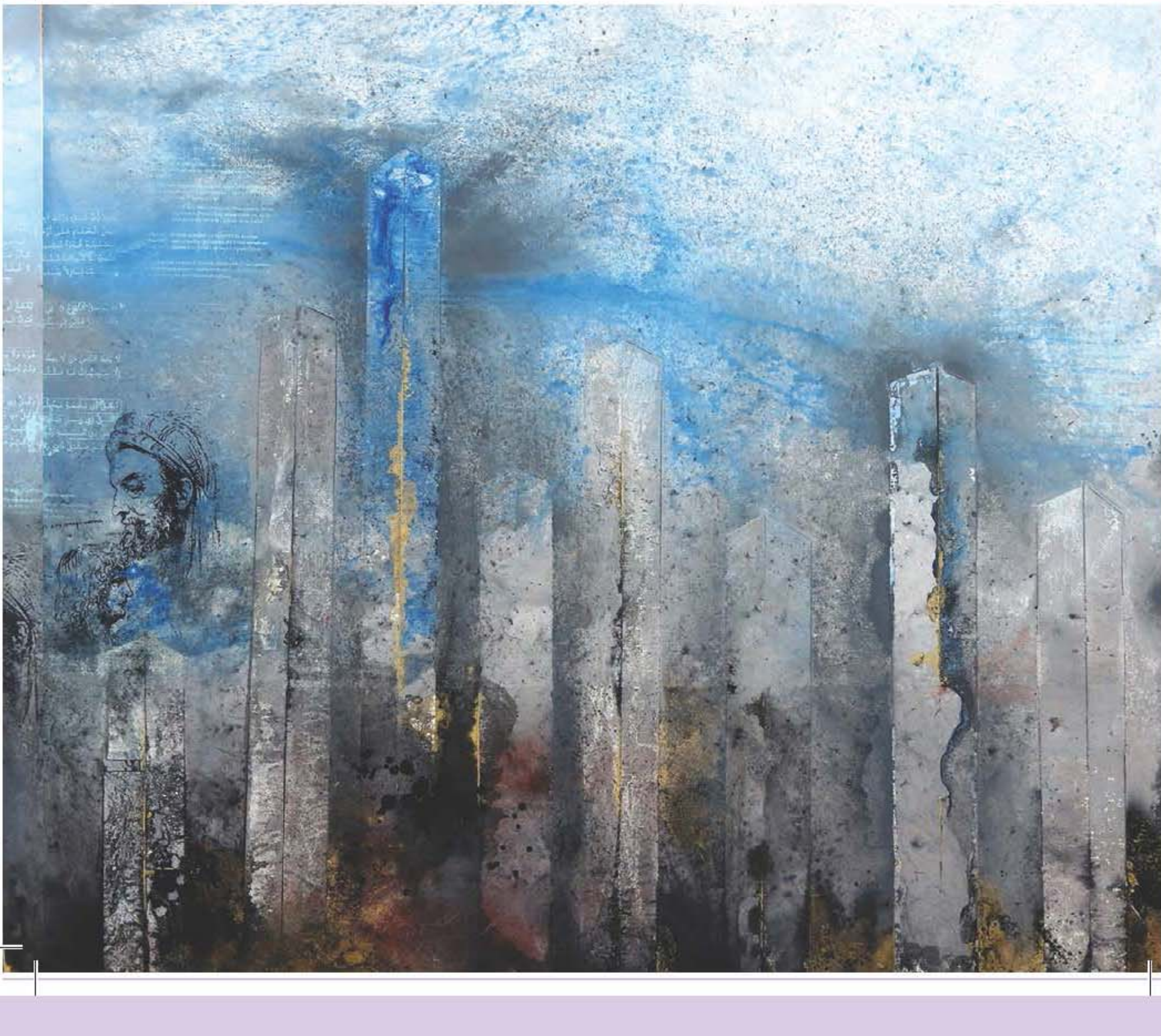
مثلما نَسَجَ فاتحي خيوط تَحابٍّ مُغَايِر، أعاد مُصالَحَة الشِّعر والتشكيل عبر معارض ثنائية وجماعية عديدة، وتصميم وإنجاز أغلفة دواوين شعرية، تجارب صباغية وسيريغرافية اسْتحالَت القصيدة، في سياقها، مُكَوِّناً تشكيليا مُنْفَلِتاً من عُقالِ اللغة.

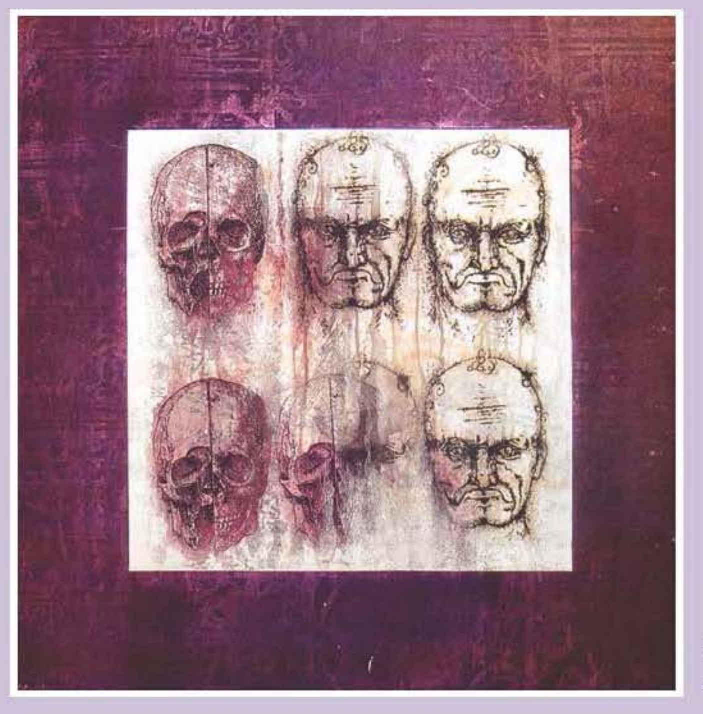
أعمال نور الدين فاتحي المُنْجَزَة مُؤَخَّراً، أصبحت تَشْتَغِلُ، أكثر من سابقاتها، على المادة. وهي تعكس النَّفَس، المعتمد مع سبق الإصرار من طرف صاحبها، الذي يجعل الفنان يهاجر من جغرافيته التشكيلية المكرسة لاستكتشاف إقامات إبداعية مغايرة. كأن فاتحي يرفض أن يتثاءب، أن يسبح باستمرار في نفس النهر، رغم حضور لوحاته في متاحف، وضمن مجموعات خاصة مرموقة عبر العالم.

الحَجَر (أليس حجر الفلاسفة قادراً، في كل الحضارات تقريبا، على تحويل التراب إلى ذهب؟)، والرمل (ألا تصور العديد من الثقافات الكائن كحُبَيْبَة رمل وسط الزمن والفضاء اللانهائيين؟) والرخام (رمز الأبدية) مواد تستدعي نفسها لِتَخْصِيبِ اللوحة بِبُعْد لَمْسِيّ، لِهِبَة اللون عُمْقاً، والأيقونات حَجْماً، والجسد سَنَداً، والخلفية تَمَوُّجاً، ولِوَأْدِ وظيفة المكونات الصِّباغِيَة الأَوَّلِيَة، وإضْفاء قِسْط من التَّسامِي عليها. ألا تقتحم المادة اللوحة لِتُبَوِئَها وضع «الدّال» حيث تتعايش «عدة دوال» وفق قاموس أمبرطو إيكو؟ والمادة تقدم على ذلك، تلبية لدعوة عاشقة من نور الدين فاتحي، ألا ترمي إلى إزاحة اللوحة من انتمائها الأصل للصباغة التي خبرها الفنان، والانتقال بها إلى منزلة بين منزلتيْ الصباغة والنحت، إلى مقام البين - البين حيث ستكتسب شرعية محاورة الصباغة والنحت في ذات الآن.



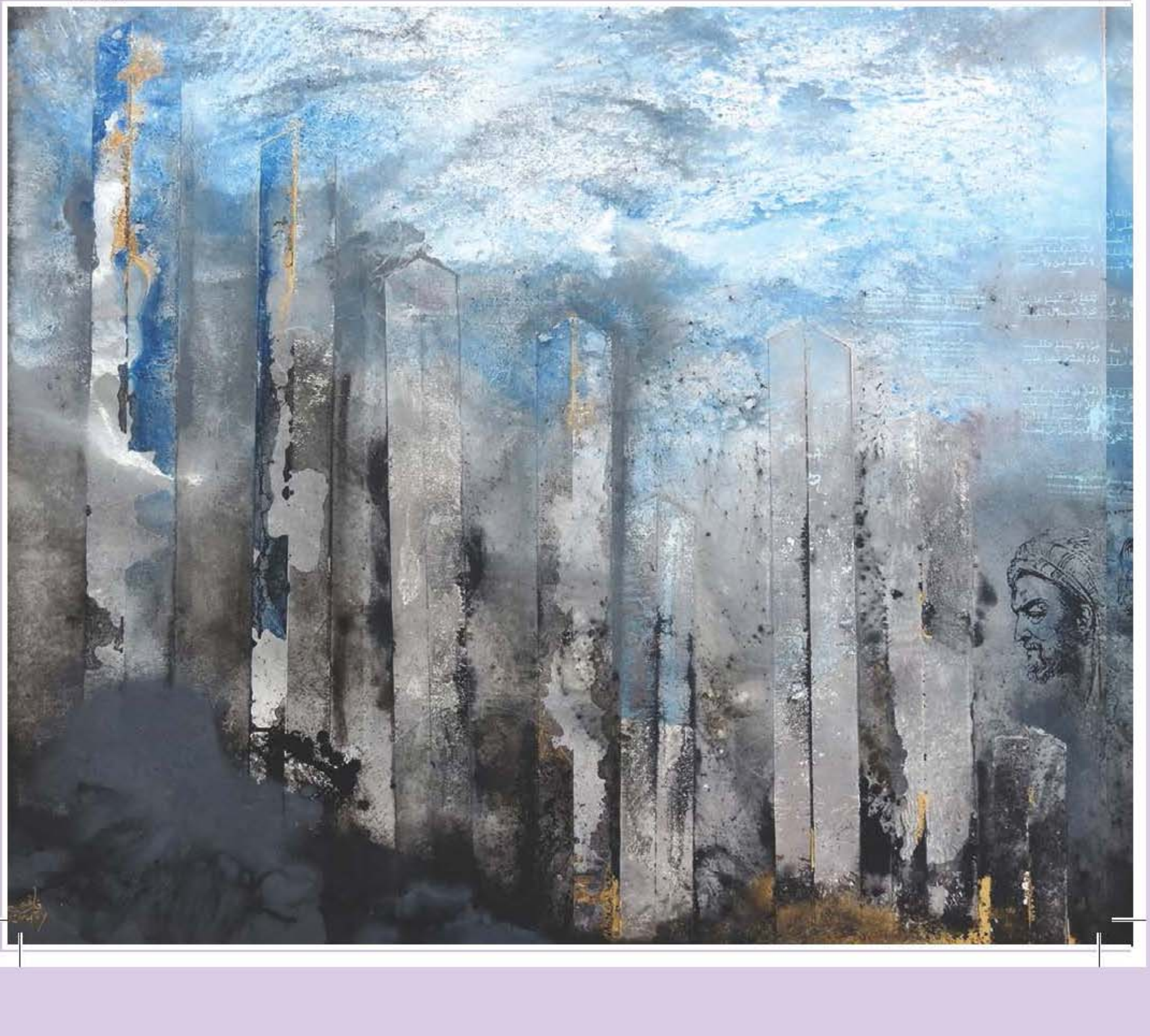
الدفيـــــن
1986





حين نقيس الحياة بالموت
◄2010

أعمدة حلـــب
▼2010





هواجـــس وعناصر
2015



يد وأرجـــل
2011



مقاربـــات فنيـــة

عبد الواحد منتصر

المدينة واللامدينة

حينما نتحدث عن المدن بصفة عامة، علينا أن نستحضر الفراغ بالضرورة.

لماذا؟ لأن بناء المدن يتوقف على تصور معين لهذا الفراغ الذي يواكب القواعد اللازمة للعمران.

يتوجب إذن وضع قواعد وتخطيطات للفراغ الملازم للمحيط والمجتمع الإنسانيين.

كذلك ينبغي لهيكلة الفراغ العمراني هذه أن تترجم أنماط التعايش في المجتمعات المدينية على أفضل نحو ممكن مادام الإنسان هو هدفَ العمران أياً كان.

واقعية واقعية لا مدينتي
برلين سنغافورة باريس من مكونة
...برشلونة فاس فيينا البندقية

المتناثرة الذكريات من الصور هذه من
مدينتي خلق أحاول

مدينة كتابة أحاول
الورق على حتى كتابتها لعل
المستحيل من ضرب

ذلك ومع
حاولت ولذلك بل
...وأحاول

المدينة كانت دائماً منبعاً للحرية والديمقراطية، إذ لا وُجود للديمقراطية بِدُون مدينة

المدينة

هي أول بناء حضري عمراني أنشأه الإنسان وأنجز من خلاله نقلة نوعية في مسيرته الحضارية بإقامة مجتمعات موسعة متعددة الأدوار متكاملة الوظائف.

وبهذا المعنى فإن المدينة سابقة على الدولة.

لذلك لا مناص من الحفاظ على دورها ومكانتها كمركز للعلائق والخبرات الإنسانية المتراكمة عبر التاريخ.

لماذا؟

لأن المدينة كانت دائماً منبعاً للحرية وللديمقراطية، إذ لا وُجود للديمقراطية بِدُون مدينة.

مع المدينة ولدت الديمقراطية في **أثينا**.

ذلك أن «مبادئ الحياة الديمقراطية - كما يؤكد كارل بيكر - أقدم من الأنظمة الديمقراطية ولا تتوقف عليها، بل هي تعتمد على قيم كانت قِوام الثقافات والحضارات، ومهما تنوعت الأساليبُ وتجددت الوسائل طبقا لمقتضيات التغيير والتطور فإن المحافظة على تلك القيم الكبرى يشكل الأمل الحيوي لاستمرار الإنسانية ».

المدينة الديمقراطية هي مدينة تتحقق فيها المساواة بين الأحياء بدون تمييز، مدينة توفر لساكنتها نفس الفضاء والتجهيزات.

غير أن المدينة الديمقراطية ليست بالضرورة هي المدينة السعيدة.

المدينة السعيدة

لا تقف فحسب عند توفير الديمقراطية لساكنتها. لابد لها من أن تلبي متطلبات متنوعة أخرى جمالية ومتعوية حسية وروحية تتعدّى المستلزمات الحيوية الدنيا.

المدينة السعيدة مدينة مبنية وفق شروط ومواصفات تُشيع التعايش والتآلف والجمال محل الخوف والتباعد والقبح.

مدينة يتعايش فيها الأغنياء والفقراء معا، وَكلُّ مقيم فيها يعتبرها مدينتَه؛ إذ يفترض فيها أن يكون الأفراد متصالحين مع ذواتهم وفضاءات عيشهم المشترك.

المدينة السعيدة ينبغي أن تستوعب التصوّرات المختلفةَ للإنسان الحر.

إنها ليست مفهوماً عمرانياً وحسبُ، بل هي تتّسع لتشمل بالضرورة ما هو مؤسساتي اجتماعي سياسي وثقافي في آن واحد.

المدينة تكتب ذاتَها بذاتِها باستمرار

لأن زمن المدينة ليس زمنَ الفرد.



Projet de développement de la vallée du Bouregreg - Front Marina & front fluvial

السؤال المطروح اليوم هو: ما مستقبل المدينة بعد انهيار الرأسمالية والأنظمة الشمولية قبلها؟ لأنه إذا كانت هذه الأخيرة تُغيّب الفردَ داخل كُتل جماعية مفروضة بقوة النظام القمعية فإن الرأسمالية بالرغم مما تُوفره من حريات فإنها بمنظوماتها التحكمية تغيّب الانسان بما هو إنسان أي من حيث هو مجموع علائق وتفاعلات حية وحقيقية.

المدينة لا تعرف القطيعة أبـداً في جوهرها كواقع وكمفهوم.

ما حدث مع مجيء الاستعمار، هو أنّ المدينة الأوروبية التي شُيِّدَت بجوار المدينة العتيقة، لم تستفد من النموذج المعماري لهذه الأخيرة، إلا في جوانب خارجية محدودة، مما أدى إلى تكريس نوع من القطيعة بين المدينتين، رغم المحاولات الاستيتيقية الزخرفية على بعض الواجهات في مدن متعددة.

لكن بالنسبة إلى الجيل الثاني الـذي أنتمي إليه من المهندسين المغاربة، وجدنا عندما دخلنا ميدان الهندسة المعمارية، أن هذه القطيعة قد أصبحت واقعاً لا سبيل إلى تغييره؛ ولذلك حاولْنا ومازلنا نحاول العمل على الحَدِّ منها ومن آثارها.

نعم، المدينة في حاجة مستمرة إلى المراجعة والتعديل والتحويل لكن، ليس إلى القطيعة. والدليل هو أن المهندس الفرنسي الشهير **كوربوزيي** وأتباعه أحدثوا قطيعة مع المدينة العتيقة وحاولوا بناء مدينة جديدة مختلفة تماماً. غير أنهم فشلوا لأن المدينة تتأبّى على القطيعة.

المدينة السعيدة المقصود بها حَقّ المهندس المعماري في التطلع إلى الأفضل دائما، حقه في الخيال الذي بدونه سيغدو مجرَّد تقني قانع بتدخلات محدودة وجزئية في صياغة الواقع العمراني القائم، بسلبياته وأعطابه الظاهرة والخفية

المدينة في حاجة مستمرة إلى المراجعة والتعديل والتحويل لكن، ليس إلى القطيعة

إن الاستمرارية جوهرها وعمقها الوجودي والإنساني.

المدينة واليوتوبيا

حينما أتحدث عن المدينة السعيدة لا أنطلق من أي فكرة يوتوبية. فالمدينة السعيدة هي مدينة سبق لها أن وجدت في الماضي، وهي موجودة اليوم بالفعل في الحاضر، وهي أيضاً ممكنة الوجود في المستقبل بصيغ معمارية وحضرية متجدِّدة متعدِّدة إذا تضافرت الشروط والرهانات اللازمة.

إذا كان أناطول فرانس يقول: «إن اليوتوبيات هي التي رسمت خطوط المدينة الأولى وإنها هي مبدأ كل تقدم ومحاولة لبلوغ مستقبل أفضل»، فإنني مع من يقولون بأننا لسنا في حاجة إلى أن نحيا « في يوتوبيا تلك المروج التي تقع تحت الأرض وعلى جزيرة سرية وحده الله يعلم أين توجد».

لقد أكدت ماريا لويزا في عرضها ليوتوبيات المدينة الفاضلة عبر التاريخ على الطابع التسلطي غير المتسامح لمعظمها، بحيث تبقى نماذج مثل يوتوبيات موريس وديدرو ودي فوتيي مجرد استثناءات معزولة.

«إذن فاليوتوبيات التي يفترض أن تؤسس لعالم إنساني مثالي تنبني في معظمها على مفاهيم مضادة للحرية الفردية وعلى أنماط من العقاب والإقصاء والتنظيم الاجتماعي على درجة تبعث على الرعب».

المدينة السعيدة إذن بالمعنى الذي أراهن عليه اليوم، هي ضرب من اليوتوبيا الخاصة إذا كان المقصود بها هو حَقّ المهندس المعماري في التطلع إلى الأفضل دائما، حقه في الخيال الذي بدونه سيغدو مجرّد تقني قانع بتدخلات محدودة وجزئية في صياغة الواقع العمراني القائم، بسلبياته وأعطابه الظاهرة والخفية.

النمو العشوائي للضواحي أحدث قطائع لم تفتأ تتسع بين الفئات الاجتماعية المختلفة مِمَّا عمق ويعمق الشعور بالعزلة وعدم الانتماء للمدينة لدى قطاع واسع مِنَ الجماعاتِ والأفراد.

المدينة بالمفهوم الذي أتصوّره هي كُلّ متكامل متناغم غير قابل للتجزئة. وهي حينما تتجزأ متحوِّلة إلى مركز وهوامش منفصلة متباعدة تبطل أن تكون مدينة، تصير اللامدينة، المدينة المضادة للمدينة.

المدينة تعبير ثقافي وسياسي في آن واحد.

وهي تأليف جماعي تشترك فيه الجماعات المتساكنة فيها كافة، لذلك يجب الحرص على أن يتميز هذا التأليف بالتآلف والتكامل بما يوفر شروط العيش الكريم والنبيل للجميع.

إن الحديث عن المدينة المركز أو المدينة الضواحي، هو مفهوم غير مقبول، فإما المدينة وإمّا اللامدينة، لأن هذا التقسيم القائم اليوم بالفعل في العديد من المدن الكبرى يجعل من تلك الضواحي مجرد **ملاجئ** ليلية للنوم.

كثير من الناس يتحدث عن هذا الوضع وما يتصل به من قضايا. لكن ما يهمنا نحن هو التأثير الإيجابي الضروري والمطلوب على مَجرَى ما يحدث من تحوّلات سلبية في هذا السياق، حتّى لا نفرِّط في الإرث العمراني والمعماري الثمين لمدننا.

الدرس السترواسي

إن الأمر لا يتعلق هنا بالتشبث بتاريخ نوسطالجوي، وإنما بيقظة الوعي المستمرة التي ينبغي أن نتسلح بها لمواجهة تحولات التاريخ، مستفيدين من التمييز الذي يؤكد عليه دائما **كلود ليفي ستراوس** بين ما هو ثابت وما هو متغير في تاريخنا الحي.

ويبدو أننا فيما يتعلق بالمدينة فرّطنا في الثوابت وانسقنا وراء المتغيرات. أي أننا أخذنا الدرس السترواسي بصيغة معكوسة.

الواقع أنَّ ما يكتسي أهمية قصوى اليوم هو ضرورة معالجة إشكالية المدينة الحديثة في مظاهرها وامتداداتها وتناسلاتها السلبية، بالنظر إلى تحوّلها على نحو متزايد إلى فضاءات غير متجانسة ومدمِّرة للعلائق الإنسانية.

إن النمو العشوائي للضواحي أحدث قطائع لم تفتأ تتسع بين الفئات الاجتماعية المختلفة ممّا عمق ويعمق الشعور بالعزلة وعدم الانتماء للمدينة لدى قطاع واسع مِنَ الجماعاتِ والأفراد.

هذه الظاهرة بالطبع لا تخص مدننا وحدها فهي ظاهرة عالمية، هي **ظاهرة المدينة الحديثة** التي ستتحول منذ القرن 19 في أوروبا، ثم بعد النصف الثاني من القرن 20 في العالم العربي إلى رمز لانسحاق الفرد واغترابه في الحياة المعاصرة؛ لتتحول المدينة بذلك إلى موضوع وجودي انعكست معالجاته وآثاره على الفلسفة وعلى الأدب شعراً ونثراً. واقترنت في الغالب برؤى ومقاربات نقدية سلبية ومعادية للمدينة سواء في الأدب الغربي أو العربي الحديث والمعاصر.

فضلا عن أن هذه الظاهرة ارتبطت كما هو معروف بنقد حاد وجذري للحداثة التقنية والعقلانية وتأثيراتها السلبية على نمط حياة الانسان الغربي، والنموذج البارز هنا هومدرسة فرانكفورت (خاصة أعمال أدرنو ووالتر بنيامين).

اللامدينة

لابد من العودة إلى الماضي لفهم ما جرى لمدننا، ولاسيما إلى ما حدث بعد الاستعمار مباشرة؛ ذلك أننا ورثنا مدينتين: المدينة العتيقة الماقبل استعمارية؛ ثم المدينة الأوروبية الحديثة، وإذا بنا نضيف إليهما مدينة أخرى تَرَعْرَعَت بسرعة بفعل الهجرة الواسعة المتزايدة من البوادي إلى المدينة. يمكن أن أطلق عليها نعت **اللامدينة**. يبدو أننا لم ننتبه إلى أننا ونحن نشيّد هذه "اللامدينة" كنا أسْرَى نظرة

تقوم على تفتيت بنيوي للطبقات الاجتماعية، من خلال بناء مجموعات سكنية منفصلة: أحياء صناعية، أحياء للطبقات الكادحة والمتوسطة، أحياء راقية.

هذا التفتيت كانت له تأثيرات شديدة السلبية إذ ترتّب عليه تكريسٌ متزايد للتفاوت بخلق مجتمعات منفصلة عديدة داخل المجتمع الواحد، بل طبقات متباعدة لا تجمعها علائق اجتماعية أو ثقافية ملموسة.

أجل، كانت هناك بعض المحاولات الإيجابية لتدارك الخَلَل وخاصة في أحياء مثل **درب الجديد** (الحي الحسني)، **حي مبروكة**، **سيدي عثمان**، إذ أقيمت مشاريع سكنية من طرف الدولة أو الخواص حاولت أن تستفيد من نموذج المدينة العتيقة.

أنا بدوري قمت بمحاولة مماثلة مع بعض المهندسين المغاربة في حي **نسيم.**

لكن العشوائية ظلت الطابع المميز للمدينة، لأنها صارت تحت رحمة المستثمرين الخواص الذين فعلوا ما أرادوا بها بسبب غياب رؤية شاملة ومسؤولة.

لذلك فأول ما يجب القيام به هو إعادة النظر في قوانين التعمير لتتلاءم مع متطلبات مدن المستقبل التي ستبنى وفق نموذج عمراني جديد أساسه الإرث الموجود. بحيث عندما نتحدث عن المدينة ينبغي أن يكون السكن الاجتماعي أحدَ معالمها المميزة.

إننا في أمس الحاجة إلى القضاء على العنف السائد في المدينة حتى نُحِلَّ محله ما هو مدهش وجميل وأن نمنح الناس القدرة على الحلم والأمل.

إذ في هذا الإرث العمراني توجد الحلول الكفيلة بإقامة مدن الغد.

إننا في أمس الحاجة إلى القضاء على العنف السائد في المدينة حتى نُحِلَّ محله ما هو مدهش وجميل وأن نمنح الناس القدرة على الحلم والأمل.

ونحن نشيّد هذه "اللامدينة" كنا أسْرَى نظرة تقوم على تفتيت بنيوي للطبقات الاجتماعية، من خلال بناء مجموعات سكنية منفصلة: أحياء صناعية، أحياء للطبقات الكادحة والمتوسطة، أحياء راقية

لابد من وقفة نقدية

لقد كانت النظرة المستقبلية - لو وُجدت - بعد الاستقلال تقضي القيامَ بوقفة تأملية نقدية للواقع العمراني الموجود، ولِما يمكن أن يُنجز وما ينبغي إنجازه من مشاريع وفق رؤى وتصوّرات محدّدة ومدروسة بمساهمة مختلف المتدخلين أصحاب الاختصاص. لكن **هذه الوقفة النقدية لم تحدث.**

ولأننا مازلنا نعيش نفس الإشكاليات والمآزق بل وعلى نحو أوْخَم وأكثر تعقيداً، لذلك يبدو لي أن إنجاز هذه الوقفة النقدية الشاملة لمدننا اليوم، يكتسي طابعاً استعجالياً وأولوياً من أجل مراجعة الحصيلة المتراكمة لصياغة تصوّرات عمرانية جديدة قادرة على تدارك الخلل وتقويم مظاهره المتفاحشة على مدى عقود.

وإنني أتمنى أن تجعل المتغيرات السياسية الإيجابية التي عرفها المغرب - ومن أبرزها التعديلات الدستورية الجديدة - الوقت مناسبا تماما للقيام بهذه الوقفة المصيرية.

لأنَّ **القرار الفعلي** للقيام بها هو **في يد الحكومة** التي عليها أن تولي موضوع المدينة ما يستحق من اهتمام استراتيجي.

تفتيت المدينة

إنني إذ أتحدث عن تفكيك المدينة أو تفتيتها – سيان - فذلك بسبب آثاره وسلبياته المشار إليها والمعيشة يوميا على شتى الأصعدة الاجتماعية ولِما تسبب فيه من تكريس

للفوارق الثقافية بين الفئات وإضعاف الإحساس بالانتماء لفضاءات الحياة المشتركة.

ولا شك في أنّ الأحياء والمناطق "السكنية الضاحوية" أو ما يسمى "مدن الهامش" الموزعة داخل المدينة الواحدة، والتي ظهرت وتناسلت ثم اتسعت فروعها بعد الاستقلال نالت النصيب الأوفر من الإفقار والتشويه لفضاءات العيش وأنماطه.

صحيح أن الهجرة القروية المتوالية إلى المدن عملت على توسيع "مدن الهامش" غير أن الدافع إليها لم يكن سوى الرغبة في البقاء على قيد الحياة بسبب التفريط والإهمال المتفاقمين اللذين نابا البوادي المغربية في عمومها.

إذن من حق تلك الأحياء المهمشة علينا أن تحظى بالأولوية في برامج التقويم والتصحيح والإصلاح الواجب الشروع في تطبيقها كحصيلة للوقفة النقدية المذكورة، حتى نصل إلى خلق مناخ ملائم لعيش مديني لائق يمنح إحساسا جديدا بالمدينة، إحساسا بجدارة الانتماء إلى مدينة حقيقية بدل اللامدينة القائمة اليوم.

قراءة جديدة للمدينة العتيقة

إن إشكالية المدينة ليست اقتصادية وحسب بل هي إشكالية اجتماعية في العمق. ولا مناص، في تصوري، من العودة إلى قراءة جديدة للمدينة العتيقة، قراءة تشكل منطلقاً للمراجعة وتصحيح التصورات. والهدف هو الإفادة من نموذجها في بناء المدينة المغربية.

فأنا أعتبر **هذه العودة حتمية**، لأنها تعني الرجوع إلى العمل بثوابت معينة جرى تجاهلها، تخص الفضاءات وتنظيم البنيات التعميرية والمعمارية من أجل إقامة علاقات ايجابية متفاعلة فيما بينها.

هذه العودة تحدث من حقبة لأخرى في التاريخ البشري، ومن أبرز أمثلتها: ما فعله الفنيقيون والرومان بالمدن التي استوطنوها ووطّنوها.

إننا في أمس الحاجة إلى وضع **تصوّرات** ثاقبة **حول ميراثنا العمراني** بما يُمكِّننا من نسج علائق وُثقى بين الماضي والمستقبل.

علينا إذن، أن نضع نصب أعيننا، ونحن نخطط لتنفيذ هذا النموذج، أن المدينة أشبه ما تكون بشجرة لها فروع وجـذور راسخة ممتدة. أي أنها تتكوّن بصورة رئيسة من هذه العلائق العضوية الحيوية بين مختلف أحيائها ومجمعاتها السكنية.

للمدينة أيضا، **خاصية التمدُّد والتكتُّل** بفعل عمليات الانصهار الخاصة بها.

مدينة متناغمة

إنني أريد مدينة متناغمة تمام التناغم مع مجالها الطبيعي ومحيطها الثقافي.

فقد كان **الهاجس البيئي** الشاغلَ الرئيس للعديد من المهندسين المعماريين المعنيين بالعمران، وأحسبُ أنّ



أخذَه بعين الاعتبار بدأ يبرز منذ 40 إلى 30 سنة في تنفيذ المشاريع المعمارية.

لقد حرصت شخصيا في بناء منزلي، منذ ما يقارب ثلاثة عقود، على احترام هذا العنصر البيئي. إذ لا وجود للتكييف بتاتا عندي. أما سطح المنزل فقد حولته إلى حديقة،

فأعدت بذلك إلى الأرض ما أخذته منها.

لنتذكر جيدا

أن مدننا العتيقة تُظهر بجلاء كيف أن أسلافنا كانوا يراعون في كتابتهم المعمارية خصوصية المناخ الخاص بالمناطق التي شيدوا بها مدنهم وقلاعهم.

المجالات النظيفة المزيَّنة بالطبيعة والفنون

هي التجسيد الأمثل للحفاظ على البيئة في المدينة.

كذلك العلاقة التناغمية المتلازمة بين الإيقاع المتكرر والصورة المجسدة لحضور السلطة أو الدولة في المدينة والتي نجدها حاضرة بقوة في بناء المدن بفضاءاتها المختلفة.

لا مدينة بدون احتفال

بهجة العيش هي خاصية مميزة بل وتكوينية للمدينة. الاحتفالات عنوان هذه البهجة

في الساحات والميادين، الاختلاط وتبادل المسرات، التنفيس عن المكبوتات الجماعية.

لدينا تقاليد عريقة متوارثة لهذه الاحتفالات بعضها مرتبط بمواسم دينية وبعضها دنيوي مثل موكب الشموع بمدينة سلا، موكب بوعراقية بمدينة طنجة، موسم الزهور بقلعة مكونة وغيرها.

إن المدينة في شكلها الراهن تقتل هذه المظاهر الاحتفالية لأنها غير معنية بتوفير الفضاءات الملائمة لها، بسبب التفريط في القيم والعادات والأبعاد الاحتفالية الثقافية للمدينة.

لأن المدينة ليست هي الساحات. فالاحتفالات بذاتها هي فعل ثقافي وتعبير عن حق من حقوق الحياة.

ومن ثم، فإن حضور الفن في المدينة لا غنى عنه. لابد من توفر استراتيجية لجعل الفن واقعا يوميا في حياة المدينة على نحو ما نجد مثلا في مدن مثل **سنغافورة**، برلين، باريس، روما، الخ...

حضور الفن يعني أيضا حضور الموسيقى والرقص والغناء، عبر المهرجانات والحفلات في الساحات العمومية والقاعات وأحياء المدينة.

لدينا تراث موسيقى شعبي غني جدا مديني وقروي يمكن تطويره واستثماره مع الانفتاح على مختلف موسيقى الشعوب.

إن لكل مدينة نغمتَها، إيقاعها الخاص فلنعمل على تطوير هذا الإيقاع وعلى تنمية جمالية الخصوصية الإيقاعية لمدننا.



إن المعالم والساحات والأمكنة لا تقتصر رمزيتها على إشعاعها التاريخي، بل على ما تبنيه من قيم مضافة تزيد من حيوية وإشعاع تلك الرمزية، من خلال الإضافات الإبداعية الإنسانية المتعاقبة على مر الأزمنة.

المدينة السعيدة

مدينة ليلية بامتياز .يجب أن نبتكر تصاميم مميزة للإنارة في المدينة في عموم الأحياء .وإذا تعلق الأمر بمعالم بارزة وهامة فيجب أن نخصّها بإنارة مبرِّزة لها.

إن المعالم والساحات والأمكنة لا تقتصر رمزيتها على إشعاعها التاريخي، بل على ما تبنيه من قيم مضافة تزيد من حيوية وإشعاع تلك الرمزية، من خلال الإضافات الإبداعية الإنسانية المتعاقبة على مر الأزمنة.

ينبغي أن نجعل مختلف أماكن الترفيه والترويح والاستمتاع في متناول عشاق الليل ومحبّي التفرّغ له.

ولنستحضر **ساحة جامع الفنا** بعالمها الليلي العجيب، **قاهرة المعز** مع حي **سيدنا الحسين وخان الخليلي** الذي لليله سحر ومتعة لا يضاهيهما إلا ما كان **لشارع أبي نواس** في بغداد من سحر اختفى إلى الأبد.

المدينة السعيدة، لا تستحقُّ هذه الصفةَ مَا لَمْ تَضَعِ الثقافة والمعرفةَ ضمن أُولَى أَوْلَوِّياتها وعليها أن تَخُصَّ الثقافةَ أنشطةً وأبحاثاً وندوات وتظاهرات بميزانية معتبرة مستقلّة مع الحرص على دعم الكتاب والمكتبات العمومية. بالإضافة إلى خَلْقِ حوافز متجدِّدة متعدِّدة للقراءة والمعرفة والبحث.

ولا بد لها، لإنجاح هذا المشروع، مِنْ أنْ تُشجِّع، بل وتخطط لتربية عقلانية متحررة مِنْ "التربية الأميّة"*، تمتدُّ منَ البيت إلى المدرسة إلى الأماكن العامة يكون هدفُها تنميةَ الروح الفردية بتربية الفرد على احترام ذاته والآخر والبيئة المحيطة به.

ومن ثَمَّ سيغدو أمراً مألوفاً، كما هو الشأن في الكثير من - مدن الغرب – أن نلتقي في أيٍّ مكان بأفراد، إما مُـنْهَمِـكِـينَ في القراءة، أو في تأمُّـل مشهد غُروب، أو شجرة، أو في هذه الأمور جميعاً، أو في قراءة لوحة في معرض، أو مَعْـلمة معمارية مثلاً، وإما مُـنْشَـغِـلِين، جماعةً، في حوار هادئ حول قضية راهنة، أو غير راهنة، أو كونية عِلْميّة أو يوميّة.

ولكم أن تتخيلوا السعادة التي ستغمرنا ونحن نَرَى مواطني المدينة من حولنا وهم حريصون بجانب احتفالهم بالحياة على الصَّقْل المتواصل لوعيهم المعرفي الفردي الذي لا غنى عنه لحياة جماعية راقية.

المدينة **قضية زمن**، وليست قضية مكان وحسب. قضية أجيال وتحوّلات

المدينة رواية

المدينة

نموذج للحكي والسَّرد،

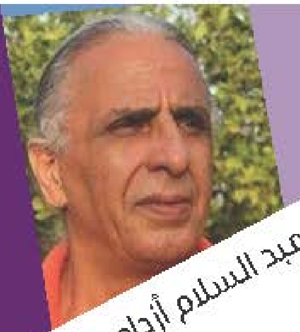
كلُّ جيل

يُساهِم بحكايته، وعليه أن يضيف فَصْلاً خاصّاً به

إلى التاريخ العُمرانِيّ المفتوح لهذه المدينة.

* بالمعنى الذي أوضحه الأستاذ عبد الله العروي في كتابه "من ديوان السياسة"

المدينة السعيدة، لا تستحقُّ هذه الصفةَ مَا لَمْ تَضَعِ الثقافة والمعرفةَ ضمن أُولَى أَوْلَوِّياتها وعليها أن تَخُصَّ الثقافةَ أنشطةً وأبحاثاً وندواتٍ وتظاهراتٍ بميزانية معتبرة مستقلّة مع الحرص على دعم الكتاب والمكتبات العمومية.



عبد السلام أزدام

النحت في المغرب.. أي حضور؟

مقدمة :

النحت نشاط وفعل إنساني فني تتجاوز ممارسته أزيد من 4500 سنة، وهو إنجاز لتكوينات مجسمة ثلاثية الأبعاد في الغالب، ملتصقا بالمعمار، أو هو جزء منه أو مُحَاذٍ له، أو مستقل عنه، يقوم على حوامل [socles]، تُعْلي من شأنه، أو يكون قائما منتصبا بذاته، دون حاجة لقاعدة تحمله، على خلاف النحت الكلاسيكي والحديث، كما هو الشأن اليوم بالنسبة للنحت وفن المجسمات المعاصرين.

النحت هو تمثيلات تجسيدية ممتلئة، أو مُقَعَّرَة، أو هوائية، قابلة للاختراق، كما يُشَخِّصُ وُجوداً مادياً، يُشَكِّل إنساناً، أو حيوانا، أو نباتا، أو يكون تشخيصا مُجَسِّماً لأفكار وأحاسيس داخلية مطبوعة بالتجريد، بالطريقة التي يتجلى فيها هذا الحضور الجديد مع النحت الحديث في أوروبا، أو أمريكا وباقي بلدان العالم، بما في ذلك البلدان العربية، ابتداء من الربع الثاني والثالث من القرن الماضي.

النَّحَّات، على مرّ الزمن، سواء كانوا عمالا يدويين مجهولين، أو كانوا فنانين مبدعين يُوَقِّعُونَ إنجازاتهم، وظَّفوا أنواعا عديدة من الحَجَر والمرمر والرخام والبرونز (سبك القصدير والنحاس)، والشمع وأنواع الطين والصلصال والبوليستير والفوريكس والبليكسي-غلاس... واستعمل النَّحَّات تقنيات عديدة، منها النقش (Gravure et taille)، والتَّعْدين، والصَّهْر (fusion)، والحَرْق (cuisson)، والتركيب، والتَّلْحِيم (montage et soudure)، والتَّجْميع (assemblage)... كل تقنية حسب المواد المستعملة فيها...



النحت، باعتباره فعلا فنيا هو تَدَخُّل بواسطة الفكر والتَّخَيُّل، والمجهود العَضَلِيّ، وآليات مُحَدَّدَة في مادة طبيعة غُفْل، غير متعيِّنة، وكعماء في الوجود، أو هو تدخل في موادّ مُصَنَّعَة، مُهْمَلَة، أو مُعَدَّة لقابلية الاستعمال بدون صورة فنية، وتدخل النحات كذات مبدعة هو الذي ينزع من هذه المواد الغُفْل وَحْشِيَّتها وعَماءَها ليضفي عليها صورة إنسانية فنية، كي تخرج من وجود غير مُتَعَيِّن، إلى وجود هنا والآن، بتعبير هايدغر، وكنتيجة فنية ذات قيمة جمالية وثقافية، وكأنها خروج من العدم لتَتَوَجَّد كتُحْفَة فنية.



بهذا فالنحت كفعل في الطبيعة يصبح بعد هذا الخروج من العدم قابلا للمشاهدة واللمس وقد يحسسه فاقد البصر عن طريق اللمس، مما يجعل النحت مُتَجَسِّماً بعدة بما في ذلك المنحوتات المجرّدة، ولذا، قلّما نجد منحوتات بملابس تُغطي أطرافها، فهي تستمد جمالها وصدقها... والطابع التربوي للنحت من هذا الباب واضح عندما نفتقده العين في الحياة اليومية، فقد يؤدي إلى فظاعات وسلوكات غير مؤدبة كما يلاحظ في بعض المجتمعات العربية الإسلامية. والنحات نفسه في إنجازه لعمله يستعمل اللمس الذي لا يخلو من هذه الحساسية الجنسية، خاصة في المراحل الأخيرة لتسوية العمل النحتي حجراً كان أو طيناً، أو خشباً. وكأن تدخّل جسم الفاعل مع جسم موضوع الإبداع هو عملية تفاعل لجسمين: تدخل النحات ومقاومة الجسم الخاضع للنحت الذي يخلع عنه الفنان صفته المتوحشة، كي يخرجه من الوجود الممكن إلى الوجود بالفعل

النحت إذن سابق في الحضارات القديمة على فن التصوير الصباغي (la peinture) وباقي الفنون البصرية اللاحقة كالتصوير الفوتوغرافي والفيديو... فالنحت القديم (antique) -من غير جعله الفتيشي المثالي- حينما نجاري تطوره التاريخي سنطلع على تعددية وتعقيد وظائفه، كوظائف دينية -وهي الأهم- ووظائف طقوسية -ميثولوجية وتذكرية قربانية (votives) وسياسية وتخليدية"...

سيرتبط النحت بشكل جليّ باعتباره فنا يُحتفى به وعملا فنيا ماثلا وقائما بذاته، بظهور المدينة-الدولة في اليونان، وظهور الفلسفة والهندسة والألعاب الأولمبية... والنحت سيعرف انطلاقة جديدة مع القرن 5 و4 قبل الميلاد، واحتفاء أيضا بالآلهة ليمنحها النّحات أبهى صورة كتماثيل تفوق -من حيث الإتقان والجمال- الإنسان الأثيني. الصورة الواقعية للأثينيّين، وكأنها الصّور المثالية الأفلاطونية، لكن على أرض الواقع. وبالنسبة للجسد الإنساني فهي بعيدة عن الصور الفكرية المثالية، كمنحوتات على الرخام في العراء الكلي للذكور والإناث. هذا الصنيع كم هو مُعلنٌ للذوق ولتعرف الذات على ذاتها! وهذا ما سيتم التراجع عنه نسبيا، بداية ظهور المسيحية، وسيُحجَبُ كلية مع ظهور الديانة الإسلامية، ليصبح غياب الصورة والتشخيص بمثابة السِّمة التي تُحدِّد عقائديا، ما تجوز رؤيته وما تُمنع رؤيته، كالجسد وصورة الإنسان.

بالطبع مع النهضة الأوروبية ستُعاد للنحت مكانته كفن كلاسيكي مرتبط بكلاسيكية اللاتينية، والتي بدأت في اليونان. وسيَعرف النحت على هذا النحو، فيما بعد، جموداً طويلا، خاصة وأن التصوير الصّباغي سيُضاهيه، وسيتطور بسرعة، وسيعرف تَعَدُّداً في الاتجاهات، الانطباعية والتعبيرية والرمزية، إلى حين ظهور القطائع الاستطيقية مع الفن التشخيصي بظهور المدرسة المستقبلية التكعيبية، والتجريدية، والسريالية. حيث ستعرف الحركة التجريدية في أوروبا وأمريكا، ما يمكن أن نُسَمِّيهِ بـ"التّصاور" واستثمار متبادل من ثقافات بصرية غير

> **سيرتبط النحت، بشكل جلي، باعتباره فنا يُحتفى به وعملا فنيا ماثلا وقائما بذاته، بظهور المدينة-الدولة في اليونان، وظهور الفلسفة والهندسة والالعاب الاولمبية...**

أوروبية، من إفريقيا وشمالها، ومن الهند الصينية وجنوب أمريكا.. وسيجلى ذلك مشخصا، على سبيل المثال، مع فتيات أفينيو لبيكاسو، ولوحات هايتي لغوغان، والرسوم التجريدية لبول كلي، بعد رحلته إلى تونس، وهذا ما سيفتح من جديد للنحت انطلاقة جديدة، منذ ثلاثينيات وأربعينيات وخمسينيات القرن الماضي.

هذه المرحلة المخاضية من تاريخ تطور الصياغة التصويرية والنحت، هي التي ستشهد مع المرحلة الاستعمارية الأوروبية ظهور أولى المحاولات في التصوير الصباغي والنحت في العالم العربي وفي المغرب، سيعرف ولادة عسيرة، تَمَيَّزَتْ بالشُّح واليُتْم، كولادة يتيمة، ستبقى حتى بعد ظهور إبداعات نحتية، تتصف بحضور باهت ومُحْتَشِم إلى يومنا هذا.

النحت في العالم العربي وحاجز التحريم

سيبدأ النحت في العالم العربي بشكل ظاهر في بلدان لها ماض عميق في التعامل مع الصور المجسمة ضمن وظائف ميثولوجية ودينية وسياسية كما تمت الإشارة سابقا، خاصة في مصر بحضارتها الفرعونية، وفي بلدان ما بين النهرين مع الحضارة البابلية، والنحت بالنحاس والنطبية والبتراء... وهذه الآثار التاريخية تبين بشكل تقريبي سبب ظهور المجسمات في القرن العشرين، وذلك في كل من العراق ومصر، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: مجسمات جواد سليم، ومنحوتاته المُرْجِعية قوس النصر، ثم أعمال آدم حنين الذي يعتبر أحد أهم النُّحات الذين فرضوا مجسماتهم ضمن المنجز النحتي في العالم.

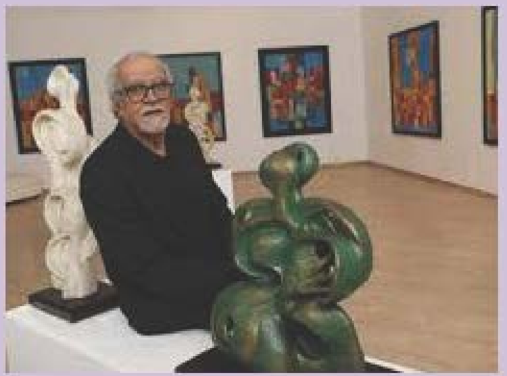
ومهما يكن، يبقى انتشار النحت في العراق ومصر محدوداً، لأن التذوق العام بفعل التراكم الثقافي في العالم العربي،



يتغذى على ما اكتسبه من مواقف عقائدية، يغذيها الفهم الديني للفقهاء، خاصة وأن السنة -وليس الكتاب- ورد فيها ما يحرم الصورة والمجسم، ولو أن العبادات السابقة للإسلام كانت تُمَجِّدُ وتُؤَلِّه بعض التماثيل، وبالتالي وجب، حسب هذا الفهم المعادي للتجسيم، استبعادها من حياة الناس اليومية، حتى لا تشارك الله في ربوبيته ووحدانيته، انطلاقاً من فهمهم وتأويلاتهم. هذا ما يفسر اليوم غياب فن المجسمات في العالم العربي (والإسلامي)، وما زالت بعض ذيول هذه التصورات مستمرة ومؤثرة في بلداننا العربية إلى اليوم. ففي السنوات الأخيرة، تم تهشيم أو حجب بعض المنحوتات في أفغانستان ومصر والجزائر، وحتى في المغرب، حيث تم تحطيم أحد منحوتات النحات التونسي «السحبي الشتيوي» المقيم بالمغرب، بساحة محمد الخامس بالدار البيضاء، غداة تدشين نافورة الماء في شهر يوليوز 2017. وقد عرفت الكويت مؤخرا حدثا شبيها، إذ تم بموجب القانون وبتدخل من برلمانيين سابقين إغلاق أحد المتاجر المتخصصة في الطباعة الثلاثية الأبعاد، باعتبار أن ما يتم طباعته أصناما لبشر!

النحت، قبل تداول وضعيته في المغرب الأقصى، كهيئات

النحت، قبل تداول وضعيته في المغرب الأقصى، كهيئات مادية أو مجسمات قائمة بذاتها، هي إنجازات تتنوع بطبائع تجعلها تختلف على لوحة الشند، لأنها تقيم في الفضاء ولا سقف لها، ومفتوحة على السماء وعلى الجمهور من دون أدنى إقصاء، من حيث الجنس والسن والمستوى الدراسي والذوق والدخل



مادية أو مجسمات قائمة بذاتها، هي إنجازات تتنوع بطبائع تجعلها تختلف على لوحة السَّنَد، لأنها تقيم في الفضاء ولا سقف لها، ومفتوحة على السماء وعلى الجمهور من دون أدنى إقصاء، من حيث الجنس والسن والمستوى الدراسي والذوق والدخل، لأن النحت بهذه الصيغة، هو ابن الفضاء العمومي، وعندما ينتصب سواء كامتلاء كلي، أو يتخلله الخواء، أو يكون قابلا للاختراق... فهو أولا، قد تستحيل رؤيته كلية، كاللوحة التي تُشَاهَدُ دُفْعَةً، واحدة وأنت واقف أمامها، فلرؤيته يلزمك أن تلفَّ حوله أو تحلق، ربما، وقد يستحيل التقاط صورة تشخيصية له، كصورة كاملة. فهو لن يتراءى لك إلا جزئيا، مهما حُمْتَ حوله. وبذلك يصبح بالنسبة لك قُطْباً ومركزا، وكأنه هو المحرك الذي يحركك، دون أن يتحرك، فيصير شبيها بالإله الأرسطي، الذي يتسم بالقُدسية ويتخذ صفة الألوهية، إن أمكن وصفه بهذا المعنى. والنحات، وفق هذا المعنى، هو، أيضاً «خالق»، يخلق كائنات الإسْطُقُسات، من نار وتراب ومعدن وماء. وربما هذا ما جعل من النحت إنجازا موصوفا من قبل بعض الفقهاء بالشرك، في مضاهاة الله، في خلقه ووحدانيته.

بالنسبة للقرآن لا يتضمن أي نص صريح يحرم النحت، بل كل ما ذَكَر الكتاب المقدس، هو فقط ما يزيد بقليل عن 20 آية قرآنية، تصف الذات الإلهية في تشبيه بالنحات، أي بمعنى الخالق، وتفيد في مجملها أن الله قد خلق الإنسان من صلصال أو طين لازب أو فخار أو حمإ أو أرض أو تراب... وكأن الله هو النحات الأول، وكان يلزم أن نؤوِّل هذه الآيات بشكل إيجابي، ما كان سيسمح للعالم الإسلامي أن يعرف مسارا رائعا في النحت وتأثيث مدن بلدانه، بهذه المُجسُمات المُزيِّنَة للذوق، والمُحَسِّنَة، والمكملة لجماليات المعمار.

ربما عند دخول النبي إلى مكة، وأمره بإسقاط تماثيل حول الكعبة التي كانت أصناما تُعبدُ قبل ظهور الإسلام، هو ما جعل المسلمين ينفرون من الأصنام مخافة عودة عبادتها، ومن ثمة أصبح النحت نشاطا غير سوي وممارسة فنية غير مرغوب فيها، وبفعل الزمن والتقليد بدأ بعض الفقهاء بتقديم اجتهادات، وبقياس الشاهد على الغائب (السنة)، بدأ هؤلاء يعمِّقون من أقاويلهم بالعودة إلى البدء، دون اعتبار لممارسة النحت كفن إنساني، وإبداع لا علاقة له لا بالصنمية ولا بالعبادة ولا بمنافسة الله في الخلق. وأوكَد هنا الإحالة بقول لابن عربي حيث يصرِّح: «(وصية) وإياك أن تصوِّر صورة بيدك من شأنها أن يكون لها روح، فإن ذلك أمر يهونه الناس على أنفسهم، وهو عند الله عظيم، فالمصورون أشد الناس عذابا غدا يوم القيامة... وقد ورد في الصحيح عن الله تعالى أنه قال، ومن أظلم ممن ذهب يخلق خلق كخلقي... وإن العبد إذا راعى هذا القدر وتركه لما ورد عن الله فيه»، فإنه بذلك لن يزاحم الله في الربوبية.

كما يتضح من هذه القولة، فابن عربي لا يستند على نص صريح من الكتاب، بل يؤوِّل قولة، قابلة بدورها للتأويل، إذ أن المحرم، حسب ظنه، أن المصوِّر قد يُنفخ فيه،

النحت، قبل تداول وضعيته في المغرب الأقصى، كهيئات مادية أو مجسمات قائمة بذاتها، هي إنجازات تتنوع بطبائع تجعلها تختلف على لوحة السَّند لأنها تقيم في الفضاء ولا سقف لها، ومفتوحة على السماء وعلى الجمهور من دون أدنى إقصاء، من حيث الجنس والسن والمستوى الدراسي والذوق والدخل

والنفخ غير منسوب سوى للفاعل الأول، والواقع أن كل ما هو مصوَّر لا روح له، سوى روح الإبداع والفن، وبالتالي فالمصورون لا يتقاسمون مع الخالق ربوبيته، وإنما يسلكون على منواله، هو الذي منح الإنسان الحواس واليد والعقل والقلب والذوق، وما يمتّ بصلة للمعرفة الحدسية.

ستظل أوهام تحريم الصورة جارية عبر التاريخ الإسلامي، مثار نقاش لدى الفقهاء بأحكام متباينة، إذ نجد عدداً من المالكيين في صف إجازة التصوير والنحت... فمجموعة من الفقهاء يوجزون التصوير لدعم هذا التصور بما في ذلك محمد عبده، «فانظر إلى [منحوتة] صورة أبي الهول بجانب الهرم الكبير، تجد الأسد رجلا أو الرجل أسدا. فحفظ هذه الآثار حفظ للعلم في الحقيقة وشكرا لصاحب الصنعة على الإبداع فيها وبالجملة... لا خطر... على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل».

يتضح أن كل تلويح فقهي بتحريم الصورة المجسمة والتشخيص الصباغي، أو أي نعت من هذا القبيل، هو مجرد سجال وتأويلات لا تستند على دلائل مقنعة، والمتشبثون به لا يرتاحون سوى بالرجوع إلى ماضٍ تم تجاوزه تاريخيا، على المستوى الثقافي والعملي، وعلى مستوى المعيش اليومي، لأننا اليوم أصبحنا غارقين في التعامل مع الصورة في كل تفاصيلنا اليومية، وذلك عبر شاشات التلفزيون ووشاشات الهواتف المحمولة، والحواسيب، والتواصل الافتراضي، وأيضاً الاستهلاك، والإدارة، والإشهار، والدراسة، والتعاملات المصرفية؛ حيث لا مهرب منها.

مجهر على النحت في المغرب الأقصى

يتسم حضور النحت في المغرب بالندرة والشح واليُتم والاحتشام، إذ أنه باهت الانتشار ومتباعد هنا وهناك، في



الجغرافيا والزمن.

ثمّتَ إشكالات لِرَصْدٍ أوّليٍّ يَخُصّ تحديد الفترة التي بد أ فيها النحت ببلادنا، ومن هم النحاتون بالمغرب، المقيمون فيه أو العابرون، أو المولودون فيه ويقيمون ويعملون خارج الوطن؟ إشكالات أوردها الباحث الجمالي موليم العروسي في مؤلفه «الفن التشكيلي في المملكة المغربية»، والغرض من هذه الإشارة ليس الدخول في التفاصيل، بل لأن النحت في المغرب يمكن الحديث عنه رغم ندرة ممارسيه في غلاف زمني يقارب 100 عام من الزمن وما يزيد عنه أو ينقص بنيّف.

وبعد ما كُتِب عن النحت حلقة ضعيفة بالمقارنة مع ما كُتِبَ حول باقي الأجناس التصويرية. ويمكن الإشارة هنا إلى الناقد والفنان إبراهيم الحيسن، والناقد والفنان بنيونس عميروش، والباحث الجمالي موليم العروسي، والباحث الجمالي محمد الشيكر، والباحث الجمالي فريد الزاهي، والناقدة والمؤرخة طوني ماريني، على سبيل المثال لا الحصر.

في بداية القرن الماضي سيعرف المغرب معرضا في التصوير الصِّباغِيِّ ابتداء من 1918، لابن علي الرباط، وهو معرض

الواقع أن كل ما هو مصوَّر لا روح له، سوى روح الإبداع والفن، وبالتالي فالمصورون لا يتقاسمون مع الخالق ربوبيته، وإنما يسلكون على منواله، هو الذي منح الإنسان الحواس واليد والعقل والقلب والذوق، وما يمتّ بصلة للمعرفة الحدسية.

جماعي بمدينة الدار البيضاء، بعد أن سبق له أن عرض سنة 1916 بلندن. ويعتبر هذا الفنان العصامي -الملقب برسام طنجة- من أول الذين عرضوا أعمالا نحتية صغيرة وإن كان يصعب إثبات ذلك بالصور.

يشكل العقد الأول من الحماية التي وُقعت في 30 مارس 1912 بمدينة فاس، بين السلطات الفرنسية والسلطان يوسف بن الحسن، بدايةً لانطلاق الاهتمام بالفنون الجميلة والتصوير بالمغرب، حيث ستُشَكِّل الإدارة الاستعمارية لحماية الفرنسية بالمغرب مصلحة للفنون الجميلة من مهامها التوثيق لبعض المأثورات التاريخية المغربية، بكل من فاس ومراكش ومكناس ومدن أخرى، بالاضافة إلى بعض الفرنسيين الذين كانت لهم مهام بهذه المصلحة، كانوا فنانين استشراقيين، عرضوا بعضا من أعمالهم في كل من الرباط والدار البيضاء، وسيؤسسون جمعية للتنسيق بينهم، وستتأسس بشكل رسمي تحت اسم «جمعية المصورين والنحات بالمغرب» سنة 1922، لاتَـضُمُّ أيّ مغربي، وستشتغل لمدة محددة دامت إلى غاية 1933. عرضوا أعمالهم في المغرب ومارسيليا سنة 1922، أعمال يرجع تاريخ انجازها إلى أواخر القرن التاسع، والفترة التي عرضوا فيها. حيث عرضوا سبع منحوتات من بينها واحدة لامرأة فرنسية (كولين لوباج Coline Le Page)، وأخرى مصغرة لنحاتين بول لاندومست Paul Landomste، وإميل بانسو Emil Pinson تخليدا للجنود المغاربة والفرنسيين الذين سقطوا في الحرب العالمية الأولى. وهذه النسخة المصغرة ستعرض فيما بعد كمنحوتة أثرية بساحة محمد الخامس (حاليا) قبالة قصر العدالة، على يمين شارع الحسن الثاني، والتي تحمل عنوان «الأخوة الفرنسية المغربية»، وعليها فارسان يتصافحان، فارس فرنسي بزي عسكري وعلى رأسه خوذة حربية، وفارس مغربي بزي تقليدي مدني وفرسه منحنية كرمز للإعلاء من قيمة الفارس الفرنسي. سيتم تدشين هذه المنحوتة الأثرية statut équestre سنة 1924. وستظل منتصبة بالساحة إلى غاية 1961 حيث ستنقلها السلطات الفرنسية إلى بلدها. ولاحقا ستنجز في عهد الحماية العديد من المنجزات النحتية لشخصيات قيادية عسكرية أو شخصية أخرى، في كل من مدينة وجدة ومكناس والرباط وتمارة والدار البيضاء، أشهرها منحوتة الماريشال ليوطي Lyautey التي سيتم تدشيتها سنة 1938، كتخليد له بعد موته بأربع سنوات. وسيتم نقلها إلى داخل قنصلية فرنسا غداة الاستقلال 1955، لتختفي عن الأنظار في السنوات الأخيرة.

وفي أواخر سنة 1930 وبداية سنة 1931، ستنجز منحوتة الأسد بمدينة إفران على صخرة كانت قائمة في نفس المكان، تُوهِـم بما يشبه الأسد، وسينجزها أستاذ للرسم اسمه هونري جون مورو وقياسها 7*2*1.5 متر، وهي المنحوتة الأكثر شهرة في المغرب.

وقد طلب الملك الراحل محمد الخامس إنجاز منحوتات له نصفية أو كاملة، لتخليده كملك للبلاد، وبالفعل ستنجز منها منحوتتان نصفيتان من البرونز، وواحدة من الطين المحروق، من قبل النحات الألماني أرنو بيكير Arno Beker، بطربوشه وجلبابه الأبيض. هذه الصورة التي ستنشر بسرعة في بيوت المغاربة، خاصة عندما سيتم نفي السلطان إلى جزيرة مدغشقر. وأغلب هذه المنحوتات ستصبح في ملكية القصر الملكي، ولم يكتب لها أن تُـنصَـب في الساحات العمومة، بعد رحيل الملك. لأن خلفه الملك الحسن الثاني عندما أراد أن يضع هذه التماثيل في أماكن عمومية، تدخل بعض الفقهاء بفتاواهم التي تُعْـتَبِـر أن نصب تماثيل الملك الراحل لا تتلاءم مع القيم الدينيةِ، ولم يمتنع الملك الجديد، آنذاك، في العدول عن نصب منحوتات والده في الساحات. وكان لهذا الحدث وقع موجع لممارسة فن النحت بالمغرب، كتكريس لما سنّه الفقهاء كتقليد،

كان المنجز النحتي الكولونيالي قد أوقع صدمات بصرية في الثقافة المغربية، عبر تخيُّلات واندهاشات وتساؤلات، لكن أيضا كمنظور لمرئيات المدينة وتأثيثها، خاصة وأن العشرينيات من القرن الماضي صاحبتها نهضة معمارية غير مسبوقة في المغرب باستثمار المقومات الجمالية للمعمار العربي الإسلامي

وسيعرف الفن التجسيمي جمودا طويل المدى.

وعندما ستعرف مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء قفزة نوعية، مع ظهور حركة تشكيلية تقدمية، كانت تعتبر أن الوقت حان ليتحرر المغاربة من الموديلات الأوروبية بالعودة إلى التراث المغربي الأمازيغي والإفريقي والعربي، والارتواء به من أجل فن هوياتي، دعوا إلى الانكباب على الرموز والموتيفات المتداولة في الفخار والوشم والحرف الأمازيغي والعربي، ووضعوا في أواسط الستينيات الموديلات الغربية للنحت في الرفوف دون إعطاء بديل جديد للنحت في هذه المدرسة، والتي كان النحت مُبَرْمَجاً فيها منذ تأسيسها عام 1950. وتناسلت الأعمال الصباغية الحروفية والتجريدية عند أغلبية خريجي هذه المدرسة وظل النحت شبه مهمل أو منعدم، إذا استثنينا بعض المنجزات من السيراميك، عندما سيُصاب الفرن بعطالة داخل المدرسة عينها، ولو أن كان من الإمكان إصلاحه. إلا أن النحت لم يكن يعرف من لدن المهتمين أي إقبال أو اهتمام، فكانت هذه ضربة ثالثة موجعة لفن النحت في المغرب.

القصد من هذه الإطلالة التاريخية، توضيح مسار النحت من أواخر العقد الثاني من القرن 20 إلى السبعينات من القرن نفسه. كان المنجز النحتي الكولونيالي قد أوقع صدمات بصرية في الثقافة المغربية، عبر تخيُّلات واندهاشات وتساؤلات، لكن أيضا كمنظور لمرئيات المدينة وتأثيثها، خاصة وأن العشرينيات من القرن الماضي صاحبتها نهضة معمارية غير مسبوقة في المغرب باستثمار المقومات الجمالية للمعمار العربي الإسلامي، وأيضا ما صاحب ذلك من بناء مرافق إدارية استشفائية ومدرسية بمعية إحداث مساحات خضراء واستيراد العديد من الأشجار والنخيل من خارج المغرب. إلا أن النحت لم يساير هذا التطور للأسباب المذكورة سابقا. وعلى الرغم من ذلك فقد عرف المغرب بعض النماذج التي أبدعت في هذا الجنس التشكيلي. يمكن ذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر، فلا يسع المقام هنا لذكرها كاملة.

نماذج مغربية دالة

سنة 1982 سيعرف المغرب، إن شئنا، وبشكل استيتيقي تشكيل أولى الانجازات المجسمة الصرحية بطلب من بلدية عين الذئاب للتشكيلي عبد الحق السيجلماسي (1938 القنيطرة) انجاز منحوتته الصرحية بساحة 11 نونبر كتتويج لبوليفار، أو محج الأمير مولاي عبد الله بقلب مدينة الدار البيضاء. وسينجز هذا العصامي منحوتتين بإقامة مولاي يوسف، ومنحوتات أخرى، كانطلاقة نوعية في مجال النحت التشكيلي الحداثي. ارتوى فيها نحاتنا من أسلوب هونري مور H. Moore، وله منجزات عديدة تعتمد على تقنية القولبة والبناء بالخرسانة المسلحة والتزليج، وتتداخل في مجسماته أعضاء الجسم البشري في تشكيلات وتوليفات مرحة، ويتَخَـلَّـلُـها نوع من الإثارة الجنسية. ولأن النحت من طبيعته تلك الإثارة الإيروتيكية، لكون الواقف أمام العمل يمكن أن يكتفي بالمشاهدة، فإن لم يستطع فيمكن استشعار جمالية المنحوتة باللمس.

يتسم حضور النحت في المغرب بالندرة والشح واليُتم والاحتشام، إذ أنه باهت الانتشار ومتباعد هنا وهناك، في الجغرافيا والزمن.

ويشتغل عبد الحق السيجلماسي على الصلصال الصناعي الصلب le grès والنحاس، ويَحْضُرُ النوع الأنوثي في مُجَسَّمَاتِـه فزيولوجيا وحسِّياً. أشهر منجزاته هي ما أطلق عليه «النافورة الوردية»، أو رئة الدار البيضاء، ومع الأسف فهي آيلة للسقوط، يسكنها أحد أطفال الشوارع منذ 2012 إلى حد اليوم، ويرتبط بها أشد الارتباط.

- حسن السلاوي، أحد النحاتين الذين أقاموا منجزات مجسمة أهمها نافورة الماء بملتقى الطرق أمام محطة الرباط، في بداية الثمانينيات، ومع الأسف عوّضت بأخرى من الزليج، اشتغل فيها على الفخار الصامد كفقاعات تحيط

كان المنجز النحتي الكولونيالي قد أوقع صدمات بصرية في الثقافة المغربية، عبر تخيُّلات واندهاشات وتساؤلات، لكن أيضا كمنظور لمرئيات المدينة وتأثيثها

بمركز النافورة يسيل من الماء كعيون سخية ومعطاءة.

يشتغل حسن السلاوي أيضا على خشب العرعار والليمون وأنواع أخرى يُـرَصِّـعُـها بأسلاك من الألمنيوم، وبتقطيعات صغيرة من العظام، يوظف فيها بعض تقنيات الترصيع لدى الصُّنَّاع التقليديين لفن الخشب بالصويرة، وبطريقة هرمونية بديعة وفاتنة، على مقاسات عمودية تتجاوز أحيانا المترين من العلو.

عبد الرحمان رحول، مصور صباغي ونحَّـات يشتغل في غالب الأحيان على مجسمات البرونز والفخار الصامت، معتمدا تقنيات الامتلاء والتجويف والفراغ، ومنحوتاته في الغالب هي تجسيم لمتعانقين، عمله فيه رغم تشخيصية نوع من التجريد والتناغم، وأشكاله الإنسانية تذكرنا، بصرياً، بعمل لألكسوندر أرشيبينكو Alexander Archipenko «المرأة التي تمشي»، وله أيضا بعض الإنجازات الأثرية الصرحية على شاطئ عين الذئاب، وبمركب الصناعة التقليدية للفخار بعين السبع.

موسى الزكاني، نحات ماهر وأستاذ بيداغوجي للنحت متألق، اشتغل على السيراميك وعلى أنابيب النحاس التي يطوّعها ويشكلها بشكل لافت للنظر، ويعتمد في أعماله البساطة والتروي من التراث البصري المغربي، غير أنه قليل الحضور، رغم عطائه الكبير لطلبة المدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء.

محمد العايدي، نحات من مدينة الجديدة، عصامي التكوين له حضور كبير في السامبوزيومات الدولية في الخليج والصين واليبان، وكان أحد المشاركين في سامبوزيوم النحت الذي نظمته النحاتة إكرام القباج سنة 2000 بالحديقة البلدية لهذه المدينة. يشتغل على الخشب والرخام ومنحوتاته عمودية رأسية، تتسع من الأسفل وتضيق صوب الأعلى. وكأنها جدل صاعد بحركات لولبية عبر طريقة التجويف، ويخترقها الفراغ أحيانا، ما يهم الفنان في العمل هو تطويع وإتقان الفكرة والمفاهيم. ومن أهم إنجازاته مجسمته الأثرية المنتصبة أمام المسرح البلدي لمدينة مولده.

عثمان الهواري، من الشباب النحاتين الجدد، ابن المدينة التي تحتفي بالفن، أصيلة. يشتغل على البوليستير والرخام، على العموم بدأ يفرض حضوره بشكل لافت، يعمل على تشكيل مجسماته عن طريق القولبة بالنسبة للمواد الرخوة، عن طريق تقنية التشذيب la taille، هو مثله مثل محمد العايدي يهمه في العمل تطويع الأشكال الانسيابية باعتماده على الامتلاء والفراغ، والأشكال الانطوائية الشبه حلزونية. وهذا ما يميزه عن غيره من النحاتين.

عبد السلام الحريشي، ابن مدينة فاس، متفرد في أعماله، يشتغل أساسا على الامتلاء والفراغ، ومنحوتاته هي نوع من التجميع لمكونات جسيميات إنسانية في حالة جلوس أو وقوف، داخل نفس الإطار تعتمد التنسيق والاندماج على شكل دائري أو متساوي الأضلاع، تؤثثه شخوصه المتراصة من أسلاك تملأ فراغ العمل الواحد. وهو يملأ جل مساحات منحوتاته الملموسة، اعتمادا على طلاءات صباغية، باللونين الأبيض والأسود، في عرض لافت للعين. أغلب أعمال عبد السلام الحريشي هي مُـحَـدَّبَـاتٌ وتكوينات من أسلاك مُـثَبَّتَة على حامل، أو مجرد جُـسَـيْمَـاتٍ وأسلاك يخترقها الهواءً، وكل أعماله تُـعْـرَضُ على الجدار، ما يجعلها أقرب إلى اللوحة المُجَسَّمَة من المنحوتة المستقلة.

التهامي القصري، ابن القصر الكبير، من الأوائل الذين تحصلوا على الإجازة في النحت من إسبانية. ودرس النحت بمدرسة الفنون الجميل بتطوان، سنة 1958. منحوتاته أغلبها مجسمات ذات طابع كلاسيكي شبيهة بالموديلات، والتي غالبا ما تشكل نماذج تربوية في أقسام التشكيل في

1982 سيعرف المغرب، إن شئنا، وبشكل استتيقي تشكيل أولى الانجازات المجسمة الصرحية بطلب من بلدية عين الذئاب للتشكيلي عبد الحق السيجلماسي (1938 القنيطرة) انجاز منحوتته الصرحية بساحة 11 نونبر كتتويج لبوليفار، أو محج الأمير مولاي عبد الله بقلب مدينة الدار البيضاء

مدارس الفنون الجميلة، وإن أنجز منحوتات نصفية تقترب من شخوص محلية أكثر من تلك الموديلات المجسدة للنحت اليوناني الكلاسكي.

كريم العلوي، نحات مقيم بالدار البيضاء، يعرض أعماله النحتية لما يقارب 20 سنة، يشتغل على البرونز وغالبا على الألمنيوم. منحوتاته شخوص مقاساتها تتراوح أحجامها بين مقاسات صغيرة وأخرى صرحية تتجاوز المترين. يعتمد في منحوتاته على تكوينات عمودية، وكأنها رسوم في الفضاء بمعدن الألمنيوم دائري الشكل، وتعبر عن حالات إنسانية في وضعيات وجدانية، نسبياً درامية. يعتمد في عمله النحتي على التّعْدِينِ والصَّهْر بشكل زاهد ومُتَقَشِّف من حيث المادة، وفي الغالب ما يتركها بلونها الطبيعي المعدني، أو بإضافة طلاء مونوكرومي (أحادي اللون).

كريم العلوي فنان عصامي تعلّم حرفة التعامل مع المعدن بمعامل للتعدين بكل من فرنسا وإيطاليا، ودخل إلى المغرب سنة 2009، وأنشأ ورشة احترافية للصهر بعين السبع (الدار البيضاء)، ففتح المجال للصحافة والمهتمين بالنحت عندما أقام الأبواب المفتوحة لمحترفه، خاصة وأنه يشتغل أيضا في الديزاين، وهذا ما جعل أعماله تلقى ترحيبا وانتشارا. من أهم أعماله تلك التي يعرضها بحديقة عرسة مولاي عبد السلام بمراكش، أو التي عرضها في السامبوزيوم الدولي لمدينة سان جورج، وهو الذي أثث محيط فيلا الفنون بالدار البيضاء والرباط، ويعرض بعض منحوتاته، بشكل دائم، في كل من الفضاءين المذكورين.

حمادي حلمي، من مواليد قلعة السراغنة، في عشرينيات القرن الماضي عاش بمراكش وجرادة وغيرهما من المدن، يُعَدُّ فناناً مُتَعَدِّد الاهتمامات، وكريزماتي وعصامي، اشتغل على الفخار، ثم على بكِ المعادن. ومع بداية الأربعينيات أنجز العديد من المنحوتات الصغيرة، كما أنجز بعد ذلك مُجَسَّماً لضريح الملك محمد الخامس، ومارس التصوير الصباغي، واشتغل على إنجاز العديد من الميداليات، وسبك القطع النقدية بمهارة جيدة، وقام بإنجاز العديد من التماثيل الفضية. ونحت مجسمات نصفية للعديد من الشخصيات في مجال السياسة والثقافة والفن في المغرب.

هناك ما يقارب 40 فنانا نحاتا محترفا أنجزوا منحوتات

العشرينيات من القرن الماضي صاحبتها نهضة معمارية غير مسبوقة في المغرب باستثمار المقومات الجمالية للمعمار العربي الإسلامي

صريحة ومستقلة أو منخفضة النتوء أو متوسطته... ومنهم من قضوا ومنهم من ما زال يزاول ويبدع إلى يومنا هذا، ومنهم من قَلَّ حضوره في المشهد البصري المغربي، ومنهم من يتميزون بدينامية في هذا المجال.

هذا الكل القليل من النحاتين، يمكن ذكر البعض ممن عرفوا في مجال الفن الصباغي الحديث، وقلة هم من اتجهوا إلى الفن المعاصر، والأهم والمشترك بينهم أنهم مارسوا الفن باحترافية فائقة أمثال الجيلالي الغرباوي، المكي مغارة، سعد السفاج، ادريس النفالي، مصطفى النافي، عمر برادة، محمد بناني، عزيز جواد، سعد أفزيوم، البكاي المكاوي، يامو، المحي بينبين، وبالإضافة إلى بعض الأوائل الذي أنجزوا مجسدات صرحية كمحمد المليحي، ومحمد شبعة، وفريد بلكاهية، والذي مارس النحت أكثر مما اشتغل على التصوير الصباغي، لكن تبقى أعماله متميّزة على المجسّم والمادة وعلى أشكال مخالفة تماما للقماش على الإطار، والمساحات المسطحة هندسة الشكل كمربعات ومستطيلات، واشتغل على النحاس المطروق على الخشب، وعلى الجلد المثبت على إطارات خشبية ذات عمق كبير يجعلها أقرب إلى النحت من الصباغة.

وقبل الانتقال إلى النحاتة إكرام القباج لابد من لفت الانتباه إلى مبدع مهم في تصويره الصباغي، يثير جدلا بين المهتمين بالفن البصري ببلادنا، ويتعلق الأمر بالفنان عبد الكريم الوزاني، ابن مدينة تطوان. اشتغل الوزاني مديرا لمدرسة الفنون الجميلة بتطوان، وهو في اعتقادي ليس بنحات بل مصور صباغي، يشتغل فناناً حداثياً على القماش في إبداعاته، وكفنان معاصر على هياكل إبداعاته أو إطاراته الهوائية القابلة للاختراق، وتعرض بذاتها مستقلة على جدران العرض les cimaises، هذه الهياكل غالبا ما تكون

قضبانا حديدية يطوّعها الفنان لتصبح حاملا لقماشاته التي يوظفها كضمادات على هياكله المطوّعة، باعتبارها

جزءاً من العمل الفني، ومواضيع يشتغل عليها. وضماداته هذه تجعل العمل مكتملا عبر تلوينها، فهو فنان مصور بامتياز، يعالج تضميداته بألوان زاهية وربيعية من أحمر أقحواني وليمون برتقالي وأزرق سماوي، أو بحري وأبيض جيري، وأخضر يذكرنا بفصل الربيع في جو طفولي مع الأسماك والأبقار والطيور... والعجلات التي تشبه عجلات العربة لجياكوميتي أنجزها سنة 1960. وفي العديد من المحطات صرّح الوزاني بأن أعماله ليست بمنحوتات، بل هي لوحات تصوير، كما صرح في برنامج صدى الإبداع للتلفزة المغربية المسجلة بتاريخ 19 فبراير 2016. وكما في لقاء مفتوح معه بسامبوزيوم سطات لسنة 2015.



إكرام القباج نحاتة محترفة، ابنة الدار البيضاء وتعيش حاليا بين هذه المدينة وبمحترفها بضواحي مراكش، الذي تنجز فيه مجسماتها. أول عمل لها ستعرضه برواق مَلْتَم، في أواخر الثمانينيات، وكان عبارة عن قطع صغيرة مُتَرَاصَّة من الفخار الصّامد le grès، ومن ثَمّ ستنتقل للاشتغال على البوليستير والحديد، لتجد نفسها مرتاحة أكثر في الرخام. أهم إنجازاتها «ورقة الطريق»، على الطريق السيار قرب مطار محمد الخامس، وهو ثالث عمل أُنْجِزَ على هذا الطريق السيار، بالإضافة إلى عمل فريد بلكاهية في مخرج الدار البيضاء، في اتجاه العاصمة الرباط، والآخر لمحمد المليحي بين مدينتي الرباط والقنيطرة.

إكرام القباج نحاتة حداثية، تشكل استثناء إبداعياً من حيث النوع باعتبارها امرأة صلبة تواجه الحجر والحديد، ومن جهة ثانية فهذه الفنانة هي الأكثر حضورا وبامتياز بالنسبة للتشكيليين في الفضاء العمومي، في كل من طنجة وفاس والدار البيضاء والجديدة وتارودانت وأصيلة، هذه الأخيرة التي أنجزت فيها منحوتة صرحية، وهي عبارة عن نافورة من الرخام الأسود والإينوكس. وقد قدمت حضورا قويا للنحت في المغرب بتنظيمها لعدة سامبوزيومات دولية، وتبقى إكرام القباج ممثلة للنحت المغربي في اللقاءات الدولية، وأعمالها قريبة جدّاً من نعوم غابو Naum Gabo...

كما أشرت سابقا لا يتسع المجال لمقاربة تفاصيل النحّاتين الذين لامست بعض أعمالهم، أو الذين ذكرتهم بالاسم فقط، ولا يفوتني أن أسوق ما كتبه عن تجربتي النحتية الناقد الجمالي ابراهيم الحيسن، باعتباري أحد التشكيليين الذين يشتغلون على منحوتات صغيرة الحجم، أو التي تسمى بالصالونية، تحت ضغط الإمكانيات بالطبع، حيث يقول ذات الناقد «يستثمر الفنان عبد السلام أزدام تقنيات الخزف في إبداع تماثيل نصفية تعبيرية، قائمة على الانحناءات والاستدارات، لدرجة انصهار أعضاء المنحوتة مع بعضها البعض لتبدو على هيئة كتل مصممة ترتكز على الفكرة والمفهوم، أكثر ما ترتكز على تطويع المادة أو

إكرام القباج نحاتة حداثية، تشكل استثناء إبداعياً من حيث النوع باعتبارها امرأة صلبة تواجه الحجر والحديد، ومن جهة ثانية فهذه الفنانة هي الأكثر حضورا وبامتياز بالنسبة للتشكيليين في الفضاء العمومي، في كل من طنجة وفاس والدار البيضاء والجديدة وتارودانت وأصيل

يتبين مما سبق أن المغرب بدْءاً من أواخر الثمانينيات سيعرف تزايُداً في مُمارِسي فن النحت، لكن يبقى العدد قليلا، لما يعرفه هذا الجنس التشكيلي من ظروف صعبة وسيئة، وهو الموكول إليه إعلاء الذوق الجمالي لكل ساكنة المدن المغربية، لأن مكانه هو الساحات العمومية والحدائق.

معالجتها التشكيلية والبصرية.. تماثيل نصفية «مطموسة الملامح، بأوضاع تعبيرية تستند إلى طي العنق، مع إضفاء قدر من التلوين من خلال تخطيطات ورشمات تضاعف تركيز عين المشاهد» كما يقول الناقد بنيونس عميروش.

«تقف منحوتات عبد السلام أزدام منتصبة تتبادل الحوار داخل حقول، وكأنها تحرس المكان، فهي لا يظهر منها سوى النصف العلوي للجسد بملامح مستثيرة... منحوتات وأجساد مُوشّاة برموز مُختَزَلة... ترسم تجربة الفنان... والتي ينفذها بكثير من الإبداع بواسطة نوع من الفخار الصامد المطبوخ». ويضيف الباحث عزالدين بوركة أنه «بينما لا تقف المنحوتة عند هذا الفنان [أزدام] عند كونها مستقلة بذاتها، بل يعمد في بعض الأعمال إلى تركيبها على خلفية خشبية أو مع قماش، مما يجعلها ناتئة en relief، وهذا ما يجعلنا أمام تصور معاصر لمفهوم العمل الفني الذي لم يعد مقتصرا، إن لم نقل قد تجاوز، على الإطار والقماشة la toile، إلى أشكال متجددة وجديدة. بل إن اللوحة عنده هي ذاتها تحضر متجاوزة ثنائية الإطار والقماشة إلى الورق المعلوك papier mâché، المثبت بتقنية اللصق (=ماروفلي) marouflé على القماشة أو خلفية خشبية».

وعلى سبيل الخَتْم

يتبين مما سبق أن المغرب بدْءاً من أواخر الثمانينيات سيعرف تزايُداً في مُمارِسي فن النحت، لكن يبقى العدد قليلا، لما يعرفه هذا الجنس التشكيلي من ظروف صعبة وسيئة، وهو الموكول إليه إعلاء الذوق الجمالي لكل ساكنة المدن المغربية، لأن مكانه هو الساحات العمومية والحدائق. ولأن مَشْتَل النحاتين هي مدارس وأكاديميات الفنون البصرية، إذ إن الموصوفين بالتواجد في كل تهيئة عمرانية هم المهندسون، ومصالح إعداد التراب الوطني، والولاة والعمال ورؤساء الجماعات المحلية، ووزارة السياحة... وكل هذه الأطراف المذكورة أعلاه، غير مهتمة بشكل واضح بهذا المجال، ولا يوجد في المغرب سوى مدرستين للفنون البصرية في، ومادة النحت فيهما لها وجود صوري شكلي. والمؤسسات المالية والثقافية لا إرادة حقيقية لديها للاهتمام بالنحت كمكون جمالي للهندسة المعمارية والفضاء العمومي والحضاري. ولا توجد مؤسسات تهتم باقتناء الإنتاج الفني للمُجَسَّمات. وإذا ما وظَّفْنا كاريكاتير إحصائي سنلحظ أنه في بلاد المغرب الأقصى يوجد نحات واحد لكل مليون مواطن. وقد يعرف المغرب انفراجاً لتصير مدننا مستقطبة للزوار والسياح، ولتغزو المنحوتات المدن، وتصير مفخرة للانتماء الحضاري.







سعيد المغربي

الفكر الموسيقي في المغرب حدوده وشخوصه

تقديم

غرضنا من إثارة هذا الموضوع، هو أولاً : اعتبار الموسيقى كأحد فروع مجالات العقل المدرجة في خانة القضايا المعرفية الكبرى، ذات الصلة بأغلب فروع المعرفة العلمية والفلسفية على السواء. وثانيا: كونه مبحثا له من الصفات ما يجعله قضية راهنية بامتياز بما يحتويه من معارف شاملة ترتبط بالخصوصيات التاريخية المغربية الثقافية والفكرية والفنية.

كثيرا ما يتغاضى البحث العلمي في بلادنا عن إثارة موضوع الموسيقى كقضية معرفية. مردّ هذا، كون مجالات البحث والباحثين على السواء يتصورون، كما العامّة، أن الغناء له من صفات الترفيه والتسلية ما لا يستدعي أية مقاربة عالمة أو عاقلة كما هي مواضيع البحث المختلفة، والتي ربما هي أقل إفادة ودرجة من حيث الغنى والمرد ودية العلمية والتاريخية والتأصيل الهوياتي.



١. الفكر الموسيقي عند المغاربة

قد يكون موضوع الموسيقى كأحد الزوايا الهامة التي من خلالها نستطيع رصد أغلب المعارف العربية سواء منها الدينية، الأخلاقية، الفلسفية، العلمية، الهندسية، الأدبية أو النفسية. فالتعبير الموسيقي وما رافقه من نظر عقلي وعلمي شكل حيزاً هاماً في تاريخنا المشرقي والمغاربي ممّا قد يمكّننا من الوقوف على مجموعة من الحقائق التاريخية العلمية التي لم تتم الإشارة إلى وجودها قطعا.

مقاربة تاريخ الموسيقى العربية هي، بكل تأكيد، دراسة لتاريخ فكر وإبداع وفلسفة وعلوم الأمم العربية، وُنظُمها السياسية والجغرافية والجمالية، ومن خلالها يمكننا رسم معالمنا الحضارية. فأغلب المصادر المتعلقة بالموسيقى عبر التاريخ العربي قد تدلنا على معارف جمة مركبة داخل النصوص والشروح الفنية والعلمية التي قدمها فلاسفة ومفكرو العرب العظام من نظريات رياضية وهندسية وحسابية(1). وقد كان مصدرها الدراسات الموسيقية التي قاموا بها. فمعرفة الفارابي أو الكندي أو بن سينا، لم ولن تكتمل، إلا باستخلاص نظرياته ومقارباته التحليلية للنصوص الموسيقية.

المغرب ككيان حضاري داخل هذه الجغرافية الثقافية، وإن اختلف في بعض معاييره الجمالية والتقنية، قد كان نبراسا وبؤرة انصهرت فيها مجموع تلك القيم فوُسِمت بخصائص كثيرة من حيث الحجم والنوعية والامتداد، وله في رعايتها وبقائها دور كبير. أقول إن المغرب كباقي البلدان، له من هذا وذاك ما يجعله من ضمن البلدان التي ساهمت في بلورة واستعمال فلسفة فنية ارتقت، في بعض فترات تاريخه العريق الممتد، إلى سند مرجعي هام داخل فضاء حضارات وثقافات البحر الأبيض المتوسط لحقبة زمنية معينة.
هذا المدخل، تمت الإشارة إليه فقط، لتبرير اختيارنا للموضوع المشار إليه أعلاه، حيث سيُظَن أن المسألة فيها نوع من التعسف على مادّة إبداعية بمحاولة إخضاعها لمفهوم العقل والمعرفة والحكمة.

فالموسيقى في المغرب، في تعدُّدها واكتسابها لنمطيات، ليس لنا نحن في هذا الباب إلا التنويه بها والحفاظ عليها في قوالبها وسلالمها ولغاتها الفنية، قد رافقها بالتأكيد نظر فكري شكل أحد قواعدها ومفتاحا لتفسير عوالمها سواء منها الإيقاعية أو النغمية أو المقامية.

هذا التعدد والاختلاف اللذان تتميز به الأغنية في المغرب، لم يفقدها طراوتها ولا جدواها ولا أهميتها في تأكيد ثقافة وتاريخ وذوق هذا الشعب. فمراجع النظر الموسيقي كافية لتعطينا صورة عن مغرب ذهب في أحيان كثيرة بعيدا في ابتكار أساليب الفهم لمَعالم عالم إبداعي ظُن أنه ليس سوى لمداعبة الحواس وليس لمُساءلتها. ويمكننا في هذا الصدد وضع تصنيف إجرائي يساعدنا على فهم مردود أولئك الذين كتبوا ونظروا أو الذين حاولوا موافقة مادتهم الغنائية لأسس معرفية قلّ نظيرها في عصرنا هذا.

أ- صنف المفكرين

أولئك الذين قاربوا موضوع الموسيقى من زاوية اهتمامهم الفكري أو الأدبي أو من خلال فلسفتهم، ويمكننا في هذه الخانة أو العينة إدخال ابن باجة، أبو الوليد ابن رشد، لسان الدين ابن الخطيب وابن الدراج السبتي.

فمنهم من كان على بينة من موضوعه، فاستغنى عن المفاهيم والتصورات الشرقية اليونانية منها والعربية، وخلق من موضوعه مادة للتأمل والحدس والدراسة، فوُفِّقَ إلى حد كبير، مثال ذلك، الفيلسوف أبو بكر ابن باجة (2) الذي لم ينل منه اهتمامه الفلسفي ولا نشاطه الموسيقي من أن يترك لنا بصمات هامّة في فهم تقنيات وعمليات تناوب التوافقات الهارمونية على آلة العود (3)، مع تبيان وتوضيح مجموعة من الأسس ذات الدلالة البالغة في عصرنا هذا.

أما ابن رشد (520 595- هجرية)، فرغم أنه لم يخصص للموسيقى حيزا يُذْكَر، فإنه اتّخذَ في موقفه من الموسيقى، الفيلسوف أفلاطون مرجعا له، فأقرّ وقْعَها في النفوس، وقاس ما يليق منها وما لا يليق(5).

أما الأديب لسان الدين بن الخطيب(776-715 هجرية) (6)، فقد كان له من الإسهام ما يليق به كعلاّمة وشاعر، وكانت رسالته في الموسيقى، رغم ما اعتراها من تجريد ومن استنساخ لنظرية الكندي في الموسيقى، أهمية تاريخية كبرى.

ابن الـدراج السبتي (ت 693 هجرية) في اعتبارنا، هو الوحيد الذي استوفي واستفاض في تغطية القضايا والصراعات الفقهية حول دور الموسيقى في العصر المريني،

المغرب كباقي البلدان، له من هذا وذاك ما يجعله من ضمن البلدان التي ساهمت في بلورة واستعمال فلسفة فنية ارتقت، في بعض فترات تاريخه العريق الممتد، إلى سند مرجعي هام داخل فضاء حضارات وثقافات البحر الأبيض المتوسط لحقبة زمنية معينة

فمراجع النظر الموسيقي كافية لتعطينا صورة عن مغرب ذهب في أحيان كثيرة بعيدا في ابتكار أساليب الفهم لمَعالم عالم إبداعي ظُن أنه ليس سوى لمداعبة الحواس وليس لمُساءلتها.

وآلاتها الموسيقية، ويُعْتَبَر بحق، أول مغربي خصَّصَ لموضوع الموسيقى كتاباً وافياً بعيداً عن التَّحيُّز لنمط موسيقي دون آخر. فقد أعَدّ وأحْصَى من خصومها، ومؤيديها الكثيرين.

ب - صنف المفكرين الممارسين

هم أولئك الذين اتخذوا من موضوع الأغنية قضية دينية وأخلاقية، مدافعين عن أهميتها وعن دورها في تهذيب أحاسيس الإنسان من وجهة النظر الدينية الإسلامية، معترضين عن كل ما قيل حولها من طرف المعارضين، وقد كانت حَججهم في ذلك سيرة الرسول (ص) والصحابة وأصحاب الرأي الموالي من علماء وفلاسفة وفقهاء. جل الكتابات المغربية، في هذا الشأن وطوال تاريخ الموسيقى المغربية، مُسِحت بمُسحة الدفاع عن الموسيقى والغناء، وثبوت شرعيتها الدينية والدنيوية، ممّا يفسر غياب الاجتهاد لديهم، ونزوعهم إلى النقل والاقتباس، إلى درجة الاستنساخ. وأهم مرجعيات المغاربة في هذا الصدد، الكندي(8)، إخوان الصفا(8)، أبو حامد الغزالي(9)، شهاب الدين الأبشيهي(10)، ابن عبد ربه(11).

فمنذ أرجوزة «رسالة في الطبائع والطبوع» لعبد الواحد الونشريسي (1548-1478 ومروراً بالبوعْصامي (ت 1693)(12) وعلي الوجدي المعروف ب الغمّاد (ت 1623)(13) ومحمد بن الطيب العلمي (1721-1688)(14) وأبوالعباس أحمد بن محمد بن العربي أحضري المراكشي، (عاش في القرن الثامن عشر) (15) - وسيدي محمد الصغير الإفراني (ت 1766)(16) ومحمد بن الحسين الحايك 1798)(17) و محمد بالعربي الجامعي(1885)(18).

كان همّ هؤلاء، بغض النظر عن التذكير بشجرة الطبوع ونوبات الموسيقى الأندلسية وإيقاعاتها، هو الدفاع عن الموسيقى والغناء كما هو مشار إليه أعلاه. والتجاء المغاربة إلى هذه المصادر، بدافع تبريري، وليس تأويلي، لم يمنحهم الفرصة لإنتاج مفاهيم ومصطلحات تعكس قيمة مجهودهم الفكري. أقول الدافع التبريري الذي طبع أساسا التجربة النظرية المغربية لم يفسح لها المجال للابتكار، وغَيّبَ عنها، وفي كثير من الأحيان، عندما كان يتعلق الأمر بالمسألة الموسيقية البحتة، فَهْم الأسس والمنطلقات والمفاهيم التي صِيغت على أساسها، وكان الغرض منها فقط هو الاستحضار دون مراعاة لسياقاتها النظرية.

.2 المراجع الموسيقية التاريخية للمغرب

عندما نتحدث عن الموسيقى في المغرب، فإننا بالتالي، نتحدث عن الركائز الفلسفية والدينية والفنية التي كانت بمثابة المختبر الذي من خلاله تمت عملية الأخذ أو الاستعارة من الشرق العربي الإسلامي عبر مراحل، على أساس المكتوب والمنقول من الرسائل التي وردت على المغرب منذ الفتح الإسلامي للمغرب نظرا لوجوده في موقع جغرافي وثقافي مختلف من حيث اللغة والإرث الحضاري والثقافي. ولم يكن النقل عبر المسموع أو الشفاهي إلا نادرا عبر الوافدين عليه. أمام هذا المعطى التاريخي الطبيعي فيما

سيرتبط الغناء في المغرب بالمجال الحضري العربي أو المُعَرَّب، أي بالنُّخَب العالمة المدنية، وسيقتصر أداؤها على تَأْدِيَة النصوص الغنائية الرائقة، المأخوذ أغلبها من تراث العرب القدامى والمُحْدَثِين

المغرب لم يكن مجالا مُسْتَقْبِلاً فقط، بل أسهم بدوره في تجديد الموروث الموسيقي الشرقي، بل كان دوره في كثير من مراحل هذا التكوين أساسياً في الحفاظ على نظام موسيقي عربي خالص، والذي يمكن اعتباره أحد الأسس التي انْبَنَى عليها النِّظام الموسيقي المغربي في أغلب نُظُمه الموسيقية المعروفة

يخص النزوع الانتشاري للثقافات من منظور أنثروبولوجي، سنكون أمام افتراض حتمي يتم بموجبه تفسير كل حالات التداخل الموسيقي في مسار هذه العلاقة القائمة ما بين مركز افتراضي متعدد المشارب والأصول (الشرق العربي)، وبين مركز مستحدث أضحت له كل المقومات والقدرات على البقاء والتجدد (الغرب الاسلامي).

أول ما يتبادر إلى الذهن من خلال ما سبق، لفهم جوهر هذه المعادلة، هو كون المغرب لم يكن مجالا مُسْتَقْبِلاً فقط، بل أسهم بدوره في تجديد الموروث الموسيقي الشرقي، بل كان دوره في كثير من مراحل هذا التكوين أساسياً في الحفاظ على نظام موسيقي عربي خالص، والذي يمكن اعتباره أحد الأسس التي انْبَنَى عليها النِّظام الموسيقي المغربي في أغلب نُظُمه الموسيقية المعروفة.

العلاقة، إذن، ما بين المشرق والمغرب وارِدَة وأساسية، في ما يتعلق بالتأثيرات القُطْبِيَة، وهي بطبيعتها تدخل في السِّياق الحضاري الإنساني الانسيابي، حيث دونه لا يمكن لكل الأشكال أن تتبلور وتنمو.

مع قدوم الإسلام بلغة غير لغة البلد، وبمقاسات حضارية وفنية غير مُعْتادَة، استطاع المَحَلِّيُون ابتكارَ آليات مَرِنَة يستطيعون من خلالها تثبيت ما سُمِّيَ، لاحقاً، بطواعية المغربي الحسية في التعامل مع الغير والثقافات الآتية. وأول هذه العلاقة وأهمها، هو توفير المقاربة العقلانية التفاضلية، كوسيلة من وسائل الاتصال الواعي الذي اشْتَمَلَتْ على تبَنِّي مجموعة من المصادر العربية، وأقواها ارتباطاً بالموسيقى: كـ الكندي، الفارابي، إخوان الصفا، أبو حامد الغزالي، لِتَيْسِير العمل الإبداعي الموسيقي بالمغرب، وإعطائه السَّنَد المرجعي التاريخي. من دون شك، البدايات في هذا السياق كانت حاسِمَة في بلورة وعي محلي يدرك أهمية ما يصبو إليه من مطابقة الفعل الموسيقي بالأمر الديني، دون مغالاة، ودون تفريط فيما يخص الأسس التي سيقوم عليها أمر غِنَائِهم ومحدودية مجاله، في تُرْبَة محافظة مُغَايِرَة في التاريخ والتقاليد. هكذا سيرتبط الغناء في المغرب بالمجال الحضري العربي أو المُعَرَّب، أي بالنُّخَب العالمة المدنية، وسيقتصر أداؤها على تأدِيَة النصوص الغنائية الرائقة، المأخوذ أغلبها من تراث العرب القدامى والمُحْدَثِين، وبالخصوص ما اسْتَقْدَمَه الأوَّلُون من آلات موسيقية، وطرق دَوْزَنَتِها، ونصوص شعرية مركبة على مقامات وأنغام ذات أصول شامية، (وقد سبق لي أن أشرت إلى هذه المسألة مطولا، في أطروحتي، بجامعة السوربون باريس 4).

بالكاد، هذا التحول في مسار الموسيقى العربية وخَلْقُها لمركز إشعاعي جديد، ألا وهو الأندلس، سيكون بمثابة أحد روافد موسيقى المغرب، أو بالأحرى، الرافد الأساسي ومجال لتكَوُّن أنظمة موسيقية، سرعان ما تخلى عنها المشرق أمام زَحْفِ مَوْجاتِ التجديد والابتكار، والانحلال الثقافي والسياسي. فبقدر ما ابتعدت المسافة بيننا وبين المشرق،

ابن رشد (520 - 595 هجرية)، رغم أنه لم يخصص للموسيقى حيزا يُذْكَر، فإنه اتّخذَ في موقفه من الموسيقى، الفيلسوف أفلاطون مرجعا له، فأقرَّ وقْعَها في النفوس، وقاس ما يليق منها وما لا يليق

بالكاد، هذا التحول في مسار الموسيقى العربية وخَلْقُها لمركز إشعاعي جديد، ألا وهو الأندلس، سيكون بمثابة أحد روافد موسيقى المغرب، أو بالأحرى، الرافد الأساسي ومجال لِتَكوُّن أنظمة موسيقية، سرعان ما تخلى عنها المشرق أمام زَحْفِ مَوْجاتِ التجديد والابتكار، والانحلال الثقافي والسياسي

بقدر ما أصبح المغرب نموذجا لرصد بقايا النظام الموسيقي العربي الأصيل، بأبعاده ومسافاته وتقنياته.

تأثير الشرق على المغرب لم يكن بإكراه، بل لم يكن حتى مُؤَسّساً، فقد تَمَّ بنوع من التراضي، دون الإخلال بمقومات البلد المستقبل. وهو بهذا يشبه بناء الدولة السياسية الأولى في المغرب، التي أقيمت على قاعدة عُرف محلي، دون تصريح مسبق، أو ضغطِ مُحْتَلّ، أو نزوع انقلابيّ، بل بنوع من التعاقد الديني بين هارب مَنْفيّ، (إدّريس الأول)، وبين قبائل محلية مُحْتَضِنَة، سرعان ما ستتولى أمرها الروحي بنفسها، بل سيكون أحد بواعث قيام دولة على شاكلتها ومن جنسها، أو من دمها هذه المرة.

عناصر الموسيقى الوافدة على المغرب، في هذه الحقبة، سرعان ما اتّخذَت لها مكاناً داخل جغرافية المنطقة، فأصبحت جزءا منها وأخْلَت السبيل لمفكرين وعلماء لبعث روح موسيقية متقدمةَ في تناولها ونظرها العلمي والفكري.

من طبائع المغرب أنه لم يكن ليستكين لتبعيته. لقد كان حريصا على نوع من الاستقلالية، السياسية منها أو الثقافية، وسرعان ما أصبح المركز بامتياز للفكر والفلسفة والفنون والعلوم والنظم السياسية.



من عادة الثقافات أن تسافر بعيدا في سفر دائم، وهي بطبيعتها ذات نزوع انتشاري يعمل على خلق مراكز حيث ما حلت واستقرت، ليندمج المحلي، وينصهر فيها. وقد تدوم عملية الانصهار في تشكيل العناصر الهوياتية، التي في تراكمها التاريخي تكون قد أثثت وضعها الاعتباري المتجدد، دوما، عبر مراحل لا تخلو من فعل الزمن والذاكرة وجغرافية المكان في صنعها. ويمكن تشبيه ذلك بمشروب الشاي الذي في أصله ليس مغربياً، ولكن يعتبر الآن رمزا وطنيا بامتياز.

يحتل الموروث الموسيقى في المغرب كل هذه الصفات في تأصيل الإشكال والمميزات الفنية العريقة، وهو الآن يشكل أحد الرموز المعبرة ضمنيا عن المغرب الثقافي والفني لغة وإبداعا. وانطلاقا من هذه الميزة التي تتمتع بها وضعية المغرب في الجغرافية الموسيقية العربية، سأحاول مقاربة مسار من تمازج وتداخل بعض من الأساليب والتقنيات التي اتخذت لها وضعا متميزا في المغرب وصنعها بقوة وضعه المتميز تاريخيا كمجال محتضن ومستقبل لثقافة المشرق، وسيقتصر هذا على البنيات الموسيقية التي أصبحت مع مرور الزمن جزء من ثقافة المغرب وعراقته.

أول هذه العلاقة يمكن تأريخ بدايتها، عمليا بمجيء أبو الحسن علي بن نافع الملقب ب زرياب 789م - 857 م إلى الغرب العربي الإسلامي، حاملا رصيدا هامّا، أو بالأحرى مُخْتَصراً علينا المسافة الحاصلة، آنذاك، بين نشاط فني وثقافي جد متقدم في دمشق وبغداد، وبين حاضرة في طَوْر التأسيس الديني والسياسي والفني. إن هروب زرياب هو نوع من القطع الإبستيمولوجي بين هوية محلية، لم تتشكل بعد ملامحها، وبين إنزال قوي لذوق موسيقي رائق، سرعان ما سيتّخذ له مكاناً بين ظهرانينا، وسيشكل مع مرور الزمن مرجعية سيكون لها شأن عظيم في تاريخ المنطقة بكاملها.

المعروف من خلال الوثائق التاريخية، أن زرياب قَدِمَ إلى المغرب بمرجعية موسيقية كبيرة، وبمشروع لم تُتح له الفرصة للظهور، أو حتى القبول ببغداد، نظرا للتنافس القائم آنذاك بين كبار الموسيقى العربية. فَحظُّنا أن مشروعه لم تظهر سماته وقوته، إلا في المغرب كواجهة رسمية أساسية، لبعث تصوره وابتكاراته وتقنيات تجسيداته الموسيقية والجمالية وكذلك أصالته. فانتعشت بذلك المنطقة المغاربية وقوي لديها الشعور بالانتماء و بنوع من التأصيل الحسي والجمالي مع مشروعه الذي لازالت معالم مدرسته بادية في أغلب تراث وأشكال الموسيقى في المنطقة المغاربية.

سبق أن عالجت هذه المسألة، واقترحت لها بعض الإجراءات المنهجية لفهما وتفسيرها، كون زرياب عندما أتى واستقر بالأندلس، ولاعتبارات سياسية وثقافية، أو بالأحرى أنثروبولوجية، وبناءً على مرجعيته الإسحاقية ذات الجذور التي تنتمي إلى مدرسة معبد الأصيلة التقليدية، لم يكن له من مخرج من هذه المعادلة، سوى اختيار ما يُفْضي بالرجوع إلى تراث المدرسة الشامية القديمة، لاستمالة قلوب المهاجرين الشاميين، وتذكيرهم بروح موسيقاهم، تعضيداً لموقف النظام الثقافي الذي تحدثت عنه كل المصادر التاريخية، بكونه لم يكن يقبل بتاتاً بالمرجعية البغدادية، نظرا للصراع التاريخي ما بين الأمويين والعباسيين.

داخل هذا المسار، وفي هذا السياق، وضَعَ زرياب مشروعه الموسيقي الذي لا يمكن أن يفي بالغرض، إلا إذا حقّق نوعاً من إذكاء الأحاسيس والمشاعر الدفينة، انسجاماً مع السياقات الموسيقية المعمول بها في أرض انْصَهَرَتْ فيها أغلب السياقات الموسيقية المعدلة، البعيدة عن التقسيم المسافاتي الكروماتيكي الجديد، على أساس ربع الصوت في المشرق، مع منصور زلزل (ت حوالي 791) وإبراهيم المهدي 779 - 839م. ففي هذا السياق، إذن، يمكن فهم المشروع الموسيقي لزرياب. هكذا تبلور لدينا نظام موسيقي بعيدا عن المسافات الصوتية الكروماتيكية الشرقية.

يظهر من خلال هذه المعاينة أن المغرب، وعلى أساس ما تبلور فيما بعد، تشكل انطلاقا من طواعية، كرست من جهة بعض من ملامح الفضاء المغاربي المتوسطي وانطلقت

يمكن اعتبار دور المغاربة في تحصين الموسيقى والدفاع عنها مبررا هاما في التعامل مع الروافد الفكرية الشرقية التي تبرر الممارسة الموسيقية من وجهة النظر الدينية.

في رسم ما سمي منذئذ بالنظام الموسيقي الأندلسي.

رافق هذا المد الموسيقي عند المغاربة اعتبارات دينية تأويلية أو تبريرية للفعل الموسيقي في حياتهم، وعملوا على تفسير مدى توافقها مع السلوك والأخلاق الدينية. وفي هذه النقطة يمكن اعتبار دور المغاربة في تحصين الموسيقى والدفاع عنها مبررا هاما في التعامل مع الروافد الفكرية الشرقية التي تبرر الممارسة الموسيقية من وجهة النظر الدينية.

هكذا، وانطلاقا من هذا الإحساس ما بين الرغبة في الموسيقى، وتبرير وجودها في حياة المسلم، سَتَفِدُ على المغرب كل موجات الدفاع عن الموسيقى من وجهة النظر الفقهية، أو بالأحرى الصوفية، بدءا من رسائل الكندي في هذا الصدد، وإخوان الصفاء، ومرورا بالغزالي الذي شكّل أحد المراجع الهامة في تاريخ النظر الموسيقي المغربي. ووصُولا إلى أهم مرجع مغربي، هذه المرة، وهو «كتاب متعة الانتفاع بمسألة سماع السماع» لابن الدراج السبتي.



برع المغاربة في تحصين وجود الموسيقى في حياتهم الاجتماعية أو الدينية، وزاولوها انطلاقا من كتابات أكثرها دعما لدورها الاجتماعي والنفسي والثقافي مع الفيلسوفين ابن باجة وابن رشد وعبد الواحد الونشريسي 1475م- 1548 ولسان الدين ابن الخطيب 1313 – 1374 م، حتى محمد بن الحسين الحائك 1789، هذا الأخير الذي اختصر لنا اغلب ما قيل في هذا الصدد بمرجعيات أغلبها شرقية، وساعدنا، في السياق ذاته، على فهم أغلب القضايا العالقة، ليس فقط في جانبها الروحي، بل أغنانا عن البحث في تفسير المحلي من الدخيل من المقامات والإيقاعات. مع ورود الكثير من الأسماء من أعلام الفكر والتصوف، مؤطرا بذلك موروثا موسيقيا عظيما صناعة ومبتغىً، دينياً ودنيوياً، أي ما نُسَمِّيه، نحن المغاربة، الموسيقي الأندلسية المغربية (الآلة).

انطلاقا من هذه الرحلة المقتضبة، والتي حاولنا فيها تأثيث بعض المدارك التي يجب استفهامها في سياق التبادل المليء بالعبر التاريخية مابين الشرق والمغرب، ومع ظهور الدولة العثمانية وسيادتها على أغلب الدول العربية، ستنقطع الصلة والتواصل ليتدبر المغاربة والمغرب، الذي بقي خارج دائرة السلطة العثمانية، شأنه الداخلي وتحصين حدوده واستقراره.

بعد سقوط الحماية الفرنسية عن المغرب، سيظهر مُجدَّداً نزوع المغاربة إلى الشرق، وفي هذه الحالة يمكن اعتبار الانفتاح كان على مستويات كثيرة، سيضطر معها المغرب للذهاب بعيداً، باحثاً، هذه المرة عن المرجعية اللغوية والتضامن وتعلُّم الصيغ الموسيقية الحديثة، ليشكل بها مرجعيته الموسيقية والفنية، التي لم يبق لها أثر إلا في حدود الأشكال الموسيقية والفنية الهوياتية، المقتصرة فقط على بعض الزوايا والنخب من ملحون وطرب أندلسي وموسيقى الجهات.

هذا ما يفسر ذهاب أغلب الموسيقيين المغاربة، إلى مصر بالخصوص، للتَّعلُّم والاستفادة والمحاكاة، وترجمة ذلك في أشكال موسيقية مغربية بمقامات تَشكَّلت، هذه المرة، على أساس نظام تقسيم المسافات الصوتية، ذات الأرباع، ومن خلالها النظام الموسيقي الشرقي بكل مكوناته وآلاته وتنوعاته، ولنا، في هذا الصدد، العديد من الأمثلة من الملحنين والكُتَّاب والعازفين الذين اغْتَنَوْا برصيد الشرق الموسيقي والفني والفكري، فعملوا على توفير الشَّرْط العلمي اللازم للأغنية العصرية المغربية، حتى حدود السبعينيات من القرن الماضي، رغم محاولات بعض الموسيقيين المحليين، بموازاة ذلك، إنتاج بعض الأعمال الموسيقية المستوحاة من التراث الموسيقى الأصيل.

المصـــــادر والمراجع

-1 هو الفيلسوف أبو بكر ابن الصايغ الملقب بـ (ابن باجة) ازداد بسرقوسطة ومات مسموما بفاس سنة 1138 م. وأهم الوثائق التي دلتنا عن طرائقه ونصوصه الموسيقية وتلاميذه. وهو عبارة عن مقالة تختصر ما أتى ذكره التيفاشي في كتابه الطبقات الذي اكتشف بتونس سنة 1958. الأهمية التاريخية للباحث المغربي بن تاويت محمد الطنجي تكمن في كون تلخيصه هذا هو الوثيقة الوحيدة في هذا الصدد. انظر إذن: بن تاويت محمد الطنجي، الطرائق والألحان الموسيقية في إفريقيا والأندلس، مجلة أبحاث للجامعة الأمريكية، بيروت، 01/1968، صص 93 - 116.

Cf. Dunlop, " Remarks on the life and Works of Ibn Bajjah (Avempace) ", (Remarques sur la vie et les travaux d'Ibn Bâjja), in Proceedings of the twenty second congress of Orientalists, éd. Leiden E.J. Brill, vol.II 1957, p.188-196. Aussi, Cf. Dunlop, " Ibn Bajja ", in Encyclopédie de l'Islam: Nov. éd. T.III, Maisonneuve & Larose, Paris, 1968, pp.750-751.

-2 نفس المرجع السابق الذكر ابن تاويت الطنجي.

3- Cf. Charles André Julien, L'histoire de l'Afrique du Nord, T2, p.125

- أنظر كذلك، بن عبد الجليل، مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، الكويت، عالم المعرفة، 1983، ص 43.

4- لسان الدين ابن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق محمد الكتاني، البيضاء، دار الثقافة، ج1، صص 390-378

5- محمد بن احمد بن محمد السبتي الملقب ب ابن الدراج، الإمتاع والانتفاع بمسألة سَماع السَّماع، تحقيق بن شقرون محمد، مطبعة الأندلس، القنيطرة، 200ص.

6- أبو يوسف يعقوب ابن إسحاق الكندي، رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى، تحقيق محمود أحمد الحفني، 58ص.

7- Ikhwân açafâ', L'Epître sur la Musique des Ikhwân açafâ', trad. SHILOAH Amnon, in Revue des Etudes Islamiques Année 1964, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1965, 162 p.

8- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار الندوة الجديدة، بيروت، الجزء الخامس.

9- شهاب الدين الأبشيهي، المستظرف في كل فن مستظرف، بغداد، المكتبة التجارية الكبرى، 1986.

10-ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج26، مكتبة صادر، بيروت، 1953.

- Ibn 'Abdû Rabbih (860-940) in, al-'iqd al-farîd,(Le Collier rare), t.XXVI, éd. Librairie âdir, Beyrouth, 1953.

11-أنظر سيدي محمد بن الطيب العلمي الذي وَصف درساً موسيقياً للبوعصامي الذي يعتبر ذو أهمية بالغة في تاريخ النظر الموسيقي المغربي. أنظر مؤلفه: الأنيس المطرب في ما لقيه مؤلفه من أدباء المغرب، مخطوط ب مكتبة الجامع الكبير بمكناس، 360 ص. وتوجد نسخة من هذا المرجع بالمكتبة العامة بتطوان تحت الرقم 290. أنظر كذلك البوعصامي محمد، إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع، تحقيق بن عبد الجليل عبد العزيز، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1995، 160ص.

13- أنظر المأموني محمد، مجلة البحث العلمي، رقم 14/15، 1969، صص 155-104.

14-ديوان الأمداح النبوية وذكر النغمات والطبوع وبيان تأليفها بالطبائع الأربع» لأحضري، أتى على ذكره المؤرخ عباس الجيراري في أثر الأندلس وأوروبا في مجال النغم والإيقاع، مكتبة المعارف، الرباط، 1982، 135ص. مخطوط بالمكتبة العامة بالرباط.

15-سيدي محمدالصغير الإفراني، المسلك السهل على شرح توشيح ابن سهل، مخطوط بالمكتبة العامة بالرباط.

16-محمد بن الحسين الحايك، مجموع أزجال وتواشيح وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية المعروفة ب الحائك، تحيق محمد بنمنصور عبد اللطيف، المكتبة العامة بالرباط، رقم 1977/27، 476ص.وانظر كذلك:

- Voir aussi les différentes versions d'al-Hâyk recensées par Shiloah (Amnon), the theory of music in arabic writings (C.900-1900), Descriptive catalogue of manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A. München, RISM, 1979,pp. 119-123. 512p. Cf. aussi, Farmer, The sources of Arabian Music, Scotland, Issued Privately by the author, 1940, p.60. Cf. Egalement, Touîmy (al-Hâdj Drîss Benjalûn), (Patrimoine Musical Arabe Marocain - Les chants des onze Noubats de la Musique Andalouse Marocaine - Etude du Manuscrit al Hâyk), éd. Nc, lnc, dnc,367p.

17- محمد بالعربي الجامعي، مختصر مجموعة الحايك، توجد بالمكتبة العامة بالرباط عدة نسخ من هذا المختصر: (ج38) - (د3719) - (س2339).

18- انظر: سعيد المغربي، تاريخية الموسيقى الأندلسية المغربية، اطروحة دكتوراه نوقشت بجامعة باريس 4 السوربون سنة 1997

مقاربـــات فنيــــة



محمد اشويكة

السينما والتاريخ
تأويل الاستعادة

تأطير إشكالي

تطرح العلاقات المتشابكة بين السينما والتاريخ عدة قضايا وإشكالات، يمكن إجمال بعضها فيما يلي:

- مسألة الاستعادة: بأي معنى تستطيع السينما استعادة الماضي، باعتباره موضوعا للتاريخ؟ وكيف يمكنها ذلك؟

- مسالة التسجيل: إلى أي حد يمكن اعتبار السينما التسجيلية أو الوثائقية، سينما تاريخية؟ وهل كل الأفلام التي أُنْجِزَتْ في هذا الشأن تفيد المؤرخ؟

- مسالة التخييل (Fiction) والدراما: كيف يستطيع السينمائي التوفيق بين «درامية الواقع» و«درامية السينما»؟

- مسألة الواقع: ما الحدود الفاصلة بين «الواقع السينمائي» و«الواقع التاريخي»؟

- مسألة الازدواجية: كيف يمكن فهم التاريخ في السينما وكيف تؤثر السينما في التاريخ؟



الفيلسوف الفرنسي بيير سوڤانيت

[1]

يشير الفيلسوف الفرنسي بيير سوڤانيت (Pierre Sauvanet) إلى أن الفنان يُضْطَر، أحيانا، إلى مُعامَلَة ما هو «زائف»، لكي يُنْتِجَ ما هو «حقيقي» في الفن، مُشيراً إلى ما يُسَمِّيه بالمحاكاة الواهِمَة. قد يلاحظ البعض بأن السينما فن واقعي، بالنظر إلى إحالتها المباشرة على الشخوص والأحداث والديكورات «الواقعية».. إلا أن ذلك يظل نسبياً مع مروره عبر آليات، وخضوعه لتقنيات تحوله من الواقع إلى الخيال، وتقلب صيغته الأولى إلى أشكال فنية.. إذ غالبا ما يختلف ذلك التحويل حسب نوعية الأفلام، والمواضيع، والحِقَب الزمانية...

إذا كان عَمَلُ السينمائي محكوماً بمادية التقنيات، وصعوبة التَّهَرُّب من تشخيص

منذ أن اكتشف الإنسان الكتابة وهو يحاول الوقوف في وجه النسيان، مُقاوِماً الموت، مُصارِعاً الزّمن، مُتجاوِزاً المحو.. مُطوِّراً كل الوسائل التي تمكنه من تدوين خبراته ومنجزاته، ساعيا إلى نقلها من فرد إلى آخر، ومن زمن إلى زمن، ومن حَيِّز جغرافي إلى آخر

المواضيع والأشياء، فإن عمل المؤرخ يعتمد الوثيقة المادية. يرى الفيلسوف هيجل أنّ الارتقاء في الحضارة الإنسانية يتحقق من خلال بنية الأضداد وتعارضها ثم تركيبها، وهو الأمر الذي سيتجاوزه ماركس من خلال إقراره بأن الأسباب المادية أو المُحَرِّكات الاقتصادية (البنية التحتية)، هي الفاعلة في التاريخ، والمسؤولة عن تطوره؛ ولذلك فالقانون الأخلاقي والدين والفلسفة والعلوم والفنون، وسائر الأفكار والتّصوُّرات الإنسانية (البنية الفوقية)، لا تتشكل إلا تحت تأثير هذا النظام الاقتصادي. يقول كارل ماركس «ليس وعي الناس هو الذي يشرط وجودهم، وإنما وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم».

في ظل هذه الرُّؤَى المختلفة لعلاقة الإنسان بالذات والواقع، جاءت السينما كفن جديد يمتلك من الوسائل والتقنيات ما يجعله يثير الاهتمام من طرف الفنانين والمفكرين والسياسيين والمؤرخين.. حيث قام كل طرف من هذه الأطراف بتوظيف هذا الفن الجديد وَفْقاً للغاية التي يسعى إليها، وذلك ما جعل من السينما وسيلة تأريخية بامتياز مهما كانت نوعية الأفلام والتيمات التي تَطْرُقُها: تأريخٌ لتطور المعرفة، وتعاقب الأحداث، واستمرار الطموحات الإنسانية، ورصد الآمال والآلام.. فلا يمكن لأي فيلم (روائي، وثائقي، تحريك...) ألا يكون مادة للدراسة التاريخية ما دام هدفها الكشف عن نوع معين من الحقائق، بغرض رصد جهود الإنسان وإنجازاته عبر مختلف الأزمنة.

ترى ما هي أهم التقاطعات «الجامعة/الفاصلة» بين عمل المؤرخ والسينمائي؟ كيف «تتباين/ تتقارب» طرائق اشتغالهما؟

[2] التأريخ في السينما والتاريخ



منذ أن اكتشف الإنسان الكتابة وهو يحاول الوقوف في وجه النسيان، مُقاوِماً الموت، مُصارِعاً الزّمن، مُتجاوِزاً المحو.. مُطَوِّراً كل الوسائل التي تمكنه من تدوين خبراته ومنجزاته، ساعيا إلى نقلها من فرد إلى آخر، ومن زمن إلى زمن، ومن حَيِّز جغرافي إلى آخر، رغم كل ما يمكن أن يَعْتَرِضَ هذا النقل من مشاكل وصعوبات. إذا انتقل الإنسان طيلة امتداد حركة التدوين من السّندات الطبيعية البدائية (الحجر، سعف النخيل، البردي..)، كي يصل إلى الورق وما عداه، فإن التكنولوجيات

الحديثة قد عَـدَّدَت الوسائل، واستطاعت أن تُسَجِّل بتفصيل الأحـداث الصغيرة والكبيرة في حياة الإنسان، وأقصد بالذكر الوسائل السمعية البصرية التي تعتبر السينما واحدة منها، فقد لعبت الكاميرا دَوْرَ المؤرخ، واستطاعت أن تُسَجِّلَ غيابه في أدَقّ اللحظات الإنسانية وأعْسَرِهـا، مما جعل مفهوم التـاريخ يتغير مـع التنامي المتلاحق للتكنولوجيات...

فمن الرِّهان على اللوحة، إلى الرِّهان على الصورة الفوتوغرافية، ثم على السينما والصورة المتحركة بصفة عامة، ومن زمن الكاميرا العادية إلى الكاميرا الرقمية العالية الجودة (HD)..

الحقائق (صورة الهنود الحمر في الفيلم الأمريكي)، أو ترسيخها في أذهان الناس...

إذا كان عمل المـؤرخ يتأسس على الوعي التاريخي الذي يُعْتَبَر تطهيراً حقيقياً، يُحَرِّرُ لاوَعْيَنَا الجماعي، كما يُحرِّر المحلل النفسي اللاوعي الفردي؛ فإن عمل السينمائي يرمي إلى إثـارة العواطف والأحاسيس من خلال بثها عبر شخصيات فيلمية لا تخضع إلا لمنطق الأحداث في السينما، وليس لمنطق الوقائع في الحياة، تلك التي، حتى وإن سعينا إلى نقلها كما يطمح الفيلم الوثائقي لذلك، فإن الكاميرا تفرض نوعاً من إعادة الترتيب على كل ما تريد تصويره، فإن روح الأشياء قد تتعرض إلى الإحباط والتشويه؛ بل نقَع أيضا في خطر تزييف حقيقة معناها العميق. إن ما يؤكد هذا التصور تلاحُق الاكتشافات في مجال التصوير، فمن الرِّهان على اللوحة، إلى الرِّهان على الصورة الفوتوغرافية، ثم على السينما والصورة المتحركة بصفة عامة، ومن زمن الكاميرا العادية إلى الكاميرا الرقمية العالية الجودة (HD).. وها هو المجتمع الإنساني يراهن، اليوم، على الحواسيب والتقنيات المرتبطة بها لتمرير المكتوب والمسموع والمرئي، دون أن يَدَّخِرَ جُهْداً في تصغير الأحجام، وتطوير الجودة، ويُسْر الاستخدام.. وهي الأمور التي أدخلت تغيُّرات جذرية على الأرشفة وسنداتها المُتَدَاخِلَة المواد والمحتويات.. خاصة وأن بعض الأقراص المدمجة تحتوي على خرائط، أو صور، أو تسجيلات صوتية، وأخرى على صوت وصورة، مما يجعلها تشبه الوثائق السمعية البصرية.

ما الذي يعنيه مفهوم المؤرخ ما دامت الكاميرات المحمولة - بشكل أو بآخر – من طرف جُلّ الناس، وكاميرات المراقبة تنتشر كالفطر في كل المدن الكبرى! فضلا عن كاميرات الأقمار الاصطناعية التي تحوم حول الأرض على مدار اليوم! كيف يتم التعامل مع هذه المعطيات الجديدة؟ وهل يمكن تجاوُز اللحظات التاريخية المُلْتَقَطَة بالصوت والصورة؟ بل هل يمكن تفادي الطابع الإيديولوجي، أو الصور المُفَبْرَكَة في التأثير على الرأي العام، وتزوير التاريخ الحقيقي للناس؟

تقترح بعض الأفلام التاريخية استعادة حيوات شخصيات مُؤثِّرة بصمت التاريخ، بطابع خاص، كهولاكو، وألكسندر الأكبر، والملكة إليزابيت، وبُونَبَّارت، وغاندي، وعمر المختار.. فضلا عن بعض الأفلام التي اهتمت بالحقبة الفرعونية والإغريقية والرومانية، والأفلام السوفْياتية، واليابانية، وقصص الساموراي.. وغيرها؛ إذ يختلط التخييل بالواقع، فيؤثر أحدهما في الآخر، مما قد يُؤدِّي إلى تشويه بعض

إذا كانَ عَمَلُ المؤرخ يتأسس على الوعي التاريخي الذي يُعْتَبَر تطهيراً حقيقياً، يُحَرِّرُ لاوَعْيَنَا الجماعي، كما يُحرِّر المحلل النفسي اللاوعي الفردي؛ فإن عمل السينمائي يرمي إلى إثارة العواطف والأحاسيس من خلال بثها عبر شخصيات فيلمية لا تخضع إلا لمنطق الأحداث في السينما، وليس لمنطق الوقائع في الحياة

للسينما تقنيات خاصة في التَّعامُل مع الزمن، كما أنها قادرة على اللعب بالأزمنة؛ بينما التاريخ محكوم بالماضي، وإن عاد إليه في الحاضر فإنما بغرض استعادة العِبْرة والتَّجاوُز

[3] السرد السينمائي والسرد التاريخي

يقدم السينمائي عمله الفني كسلسلة سردية تخييلية منسجمة، بينما يعرض المـؤرخ وقائعه مُضْفِيًّا عليها طابَعاً سرديا يجعلها مُسْتَساغَةً من حيث القبول والتلقي والمعقولية. إن الزّمان الذي «فيه» يُصادِفُنا الكائن، إنما يستحق تحليلا أساسياً يزداد ضرورة، لاسيما وأنه فضلا عن التاريخ، فإن حوادث الطبيعة هي أيضا مُتَعَيِّنَة «بالزمان». للسينما تقنيات خاصة في التَّعامُل مع الزمن، كالفلاش باك، والتقطيع، والمونتاج، وبناء الديكورات، وابتكار الملابس، والماكياج، والمُؤَثِّرات الخاصة.. كما أنها قادرة على اللعب بالأزمنة (الماضي، الحاضر، المستقبل)؛ بينما التاريخ محكوم بالماضي، وإن عاد إليه في الحاضر فإنما بغرض استعادة العِبْرة والتَّجاوُز. يشير عبد الله العروي – وهو الذي تجاوز المناهج التاريخية، وانخرط في الكتابة الروائية مُضَمِّنًا إياها إشارات سينمائية دالة - إلى أن سرد أحداث الماضي يَتِمُّ، في نفس الوقت، عن وعي بالتاريخ، وعلى رغبة مُلِحَّة في مَحْوه والتَّغَلُّب عليه. فالإنسان كائن سردي يسعى إلى إدماج طُرُق من شأنها أن تشد انتباه الآخرين إلى ما يريد التعبير عنه، لذلك فالسينمائي والمؤرخ يلجآن، كُلٌّ حسب إمكانياته، إلى تقنيات سردية تعتمد الحكي من أجل تَمَثُّل الأحداث والأفعال من جهة؛ والوصف لتَمَثُّل الأشياء والشخوص من جهة أخرى، فتكون المادة الفيلمية والتاريخية خاضعة لتسلسل زمني مضبوط، ولنظام ترتيب دقيق في المكان، فضلا عن رسم ملامح الشخصياتَ ومميِّزاتها السيكولوجية والاجتماعية والثقافية.. وغيرها.

يضفي هذا السرد نوعا من التماسك والمنطق على المادة، إلا أن المؤرخ يُرتِّبُها بشكل كرونولوجي خَطِّيّ، بينما السينمائي يسعى إلى اللعب بالزمن لأن السينما كشكل من أشكال الإبداع تتيح له ذلك.

[4] المعرفة التاريخية والمعرفة السينمائية

هل يمكن للمؤرخ أن يثق في الفيلم كوثيقة؟

يعتمد المؤرخ لبلوغ هدفه سُبُلاً مُنَظَّمَةً، مُبَوَّبَة ومُمَنْهَجَة، تتوزع على عدة حقول علمية ومعرفية، وهو العمل المنهجي الذي يجعل الأثر التاريخي وثيقة دالة، ويجعل الماضي خاضعا لنظام الحفريات، أو ما شهد به مصدر موثوق لكي يغدو حدثا تاريخيا ذا مصداقية وقرائن. فالوثيقة التاريخية لم تكن دالة قبل أن يوجه إليها المؤرخ سؤالا معينا: وهكذا يَتَمَكَّنُ المؤرخ، معتمدا على الوثائق ومنطلقا من الملاحظة المنهجية، من بناء الوقائع التاريخية. أما السينمائي فمعرفته تكمن في وجهة نظره التأويلية للأحداث التاريخية، وفي قدرته على الإبداع. إن التعارض القائم بين الفيلم والتاريخ يكمن في الحقيقة القائلة بأن السينما هي أساسا حركة: حركة تتابع ومضات هذا الفيلم المصنوع من السلولويد بمعدل أربع وعشرين صورة في الثانية، أما التاريخ فقوامه

الإنسان كائن سردي يسعى إلى إدماج طُرُقٍ من شأنها أن تشد انتباه الآخرين إلى ما يريد التعبير عنه، لذلك فالسينمائي والمؤرخ يلجآن، كُلٌّ حسب إمكانياته، إلى تقنيات سردية تعتمد الحكي من أجل تَمَثُّل الأحداث والأفعال من جهة؛ والوصف لتَمَثُّل الأشياء والشخوص من جهة أخرى

منذ أن اكتشف الإنسان الكتابة وهو يحاول الوقوف في وجه النسيان، مُقاوِماً الموت، مُصارِعاً الزّمن، مُتجاوِزاً المحو.. مُطوِّراً كل الوسائل التي تمكنه من تدوين خبراته ومنجزاته، ساعيا إلى نقلها من فرد إلى آخر، ومن زمن إلى زمن، ومن حَيِّز جغرافي إلى آخر

نمط من المعرفة تعتمد أساسا على عناصر ثابتة. السينما فَنٌّ يعتمد الحركة كجوهر للديناميكية الفيلمية التي تنطلق من الخيال وتساهم في استثارته، عكس التاريخ الذي يقوضه الخيال. ترتكز المعرفة التاريخية على إعادة بناء ما كان موجودا ولم يعد، انطلاقاً مما بَقِيَ كأثر؛ غير أنها عملية تخص زماناً ومكاناً مُحدَّدين. ونُشَدِّد على هذه العبارة البسيطة، لأن الأمر لا يخص إعادة بناء مجردة للماضي. إن المعرفة التاريخية التي تَنْجُم عن عملية إعادة البناء هذه، تنفصل عن تجربتنا الخاصة في الحاضر. وعليه، فالسِّينمائيّ ينطلق من الأمكنة التي يقترحها السِّيناريسْت، ويختار ما يراه مناسبا للتصوير، كما أنه يستطيع أن يجتهد على مستوى الديكورات وما يرتبط بها من تفاصيل تَخُصُّ فني الإنارة والعمارة.. هكذا تختلف السببية التاريخية عن نظيرتها السينمائية التي تخضع للشرط الفني، وليس للشرط الموضوعي بمعناه التاريخي العلمي، مما يساهم في رسم حدود الاختلاف بينهما، فيصبح الواقع مُتَفَرِّداً في التاريخ بحيث يصعب تعميمه: لا يمكن أن نقارن الظروف التاريخية لمعركة وادي المخازن (أو معركة الملوك الثلاثة)، التي حوَّلها المخرج سهيل بن بركة إلى فيلم تحت عنوان «خيول المجد» (Les Cavaliers de la gloire) [1990]، مع معركة طـروادة التي استلهم من أحداثها المخرج الأمريكي «وولفگونگ بيترسون» (Wolfgang Petersen)



شريطا سينمائيا يحمل نفس العنوان: (Troie) [2004]... يسجل المؤرخ اللحظات والأحداث الكبرى، بينما يصور السينمائي التفاصيل، فالفيلم تحليلٌ مضادٌ للمجتمع على حد تعبير مارك فيرو.

[5] فكرة التقدم في التاريخ والسينما

تشير فكرة التقدم في التاريخ إلى التطور والنمو والصيرورة.. وهي مصطلحات تدل من الناحية الفلسفية على التَّنَامِي النَّوْعِي الإيجابي الذي يُفِيدُ الذهابَ نحو الأمام؛ أما في السينما، باعتبارها فنا حداثيا، فتتبنى فكرة التقدم - منذ الأفلام الصامتة - على فكر نقدي يحاول مجاوزة النكوص، وعلى فكرة دَهْرَانِيَّة (زمانية) تضبط حركة الإنسان داخل المَشَاهِد واللقطات التي تشكل وَحَدَات زمنية تتحول إلى بنيات توضيبية (Unités de montage) دَالَّة... فالسينما تعتمد مجموعة من التقنيات والتكنولوجيات المتداخلة لتطوير العمل الفني والمساهمة في تحسين الشرط الإنساني. وبالتالي، يخضع التطور في السينما لمنطق خاص يختلف عن مفهوم «منطق التاريخ» الذي يتضمن فكرتين: أولاهما فكرة أن الأحداث كيفما كانت طبيعتها، وخصوصا الأحداث الاقتصادية، لها دلالة إنسانية، وأن التاريخ رغم اختلاف مظاهره وأوجهه يشكل مأساة واحدة؛ والفكرة الثانية أن مراحل هذه المأساة وتسلسلها لا يتم بدون نظام، وأنها تسير نحو اكتمال ما ونهاية معينة. إذا كان المؤرخ لا يستطيع أثناء تناوله للحقائق التاريخية الخروجَ عن دلائل اللغة المنطوقة التي بمقدورها أن تضيف لنا مزيداً من العلم بهذه الحقائق بحيث تعيننا على فهمها. فإن التصوير السينمائي - أو حتى التصوير الفوتوغرافي الأبسط منه - يهدم الأسوار التي تحد الوصف اللغوي..

وبذلك، يضيف السينمائي إلى قواميس اللغة معجمه البصري الخاص - والمتغير باستمرار - الذي يعالج من خلاله قضايا التاريخ داخل السينما، ويؤرخ بطريقته التسجيلية لأهم الأحداث التي يعرفها مجتمعه، مُتَفَاعلا معها بشكل إيجابي أو سلبي يتماشى وقناعته، وانتمائه العَقَدِي أو الإيديولوجي أو الفكري...

[6] الفاعل السينمائي والفاعل التاريخي

الإنسان هو الفاعل الحقيقي في التاريخ؛ إذ بدونه لا يمكن أن نتصور أي فعل ثقافي أو حضاري. وبما أن الفاعل (L'acteur) في الثقافة الفرنسية يحيل بشكل مباشر على المسرح والسينما، وعلى الدور الذي يجب أن يشخصه الممثل، فإنه لا بد من الفصل بينهما تماما، فشخصية الممثل على الركح أو على الشاشة ليست هي شخصيته في الواقع، وذلك ما يحيل إليه الأصل الإيتيمولوجي للشخصية في الدلالة اللاتينية (Persona) أيضا.. يرتبط الفاعل في التاريخ بالدور المحدد الذي يقوم به قصد صناعة حَدَث ما بالمقارنة مع الأطراف المتصارعة. يعتبر هيجل أن دورَ الإنسان في التاريخ يظل محكوما بالضرورة التاريخية التي تعكس التطور المطلق للروح، وهو من خلال تنفيذ إرادة العظماء عبر الأفراد؛ وبذلك يرى أن الناس يجتمعون حول العظماء لأنهم يعرفون أن هذه الشخصيات التاريخية تمثل الاتجاه العميق للتاريخ. فأفعالهم وخطاباتهم هي أحسن ما يتوفر عليه عصرهم. لهذا ينبغي فهمهم انطلاقا من عصرهم. يمكن الاستعانة بهذه الفكرة للقول بأن نجوم السينما قد تحولوا في عصرنا هذا (عصر الصورة) إلى «أبطال» يقتدي بهم الشباب والمعجبون والمحبون فيتأثرون بهم، ويعلنون من خلالهم عن أنفسهم...

وضِـدّاً على الطرح الهيجيلي، يرى جون بول سارتر أن الإنسان يتميز قبل كل شيء بقدرته على تجاوز وضعه، لأنه يستطيع أن يَفْعَل شيئا بما يُفْعَلُ به، وهو بذلك يشير إلى شرط الحرية الذي يمكن أن تتأسس عليه حرية الإنسان كي يقود فعله نحو التقدم الفَعّال.. ومن هنا يمكن القول بأن بعض السينمائيين قد استطاعوا الالتزام ببعض القضايا ذات البُعد الإنساني العميق، فأحدثت أفلامهم رَجّة في الأوساط السياسية كالفيلم الوثائقي المهم «أرض بلا خبز» (1933) [Las Hurdes] للمخرج الإسباني لويس بونويل (Luis Buñuel)، وفيلم «الأهالي» (2007) [Indigènes] للمخرج رشيد بوشارب، والفيلم الوثائقي «2007» [Sicko] للمخرج الأمريكي مايكل مور (Michael Moore)...

[7]

الفرق بين الفيلم التاريخي والدراسة التاريخية، هو أن الفيلم نِتاجُ خيالِ المخرج الذي يهتم بالتّحايُل لإخراج فيلم من الماضي، أكثر مما يهتم بالحقائق التاريخية الصميمة - بينما تكون الحقائق - في الدراسة التاريخية هي التي تهم. يستطيع المخرج المبدع أن يقدم بفعل تطور أسلوبه السينمائي، وإتقان توظيفه الشعري للصورة، اقتراحا حدسيا للتاريخ نتيجة تأويله الشخصي لبعض القضايا التاريخية التي يلفها الغموض، وتتضارب حول وثائقها الآراء.

بناء على ما سبق، نَـوَدّ أن نطرح في ختام هذا الباب، قضية تَهُمُّ التأطير المنهجي لدراسة علاقة السينما المغربية بالتاريخ، وبناء عليه، نقترح ما يلي:

- ضرورة التفريق بين مرحلة ما قبل الاستعمار، والمرحلة الكولونيالية: ونقصد فترة تجريب الأخوين لوميير لاختراعهم الجديد في المغرب وغيره من الدول المغاربية.. وفترة الانخراط في إنتاج الأفلام الكولونيالية (الروائية والوثائقية)...

يستطيع المخرج المبدع أن يقدم بفعل تطور أسلوبه السينمائي، وإتقان توظيفه الشعري للصورة، اقتراحا حدسيا للتاريخ نتيجة تأويله الشخصي لبعض القضايا التاريخية التي يلفها الغموض، وتتضارب حول وثائقها الاراء



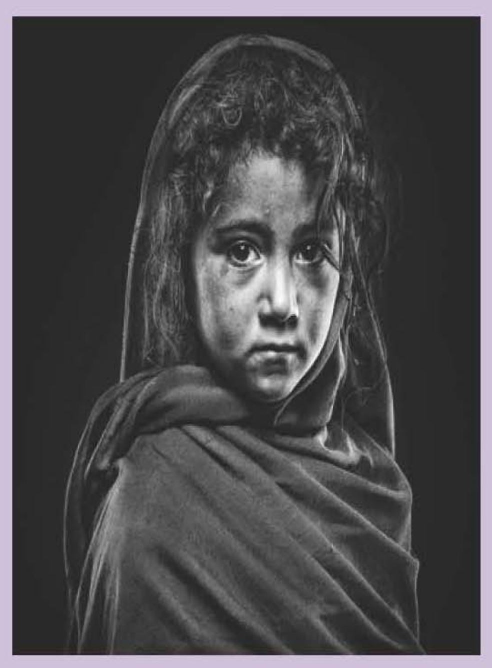
بوجمعة العوفي

بلاغة الفوتوغرافيا
البورتريه كخيار جمالي

«علينا حتماً، في يوم ما، أن نفتح بوابة الظل ونتقـدّم نحو الدّرجات الأولى، لنبحث عن نُور يمكننا من التّعـرُّف على أنفسنا في ظلمات شديدة القِـدم، بحيث تعوّدتْ عليها الأبدان المُهانة ». [ميشيل سيرّ]

بلاغة البَصَريّ [الصُّورة الفوتوغرافية]

لماذا يستخدم «رولان بارت» مفهوم « البلاغة « في الصورة ؟ نعيد طرح نفس السُّـؤال، بصيغة شاكر لعيبي في حديثه عن إسهامات بارت في حقل التحليل السيميولوجي ونظام اشتغال العلامة، خصوصا ما تعلق بالصورة الفوتوغرافية كعلامة غير لسانية على وجه التحديد. عندما يقول « رولان بارت»: « كان لخطاب اللسانيات، خلال حقبة طويلة اسم معروف هو « البلاغة «، لكن نتيجةً للعبة تاريخية، انتقلت البلاغة إلى جانب الآداب الجميلة، وانفصلت الآداب الجميلة عن دراسة اللغة، ووجب حديثا إعادة طرح المشكلة من جديد»، فإنه يعني أن البلاغة كانت موضوعاً لسانياً قبل ربْـطـها بشكل أساسي بالآداب الجميلة كالشِّـعر. وهذا الأمر يدفع بارت، من جهة أخرى، لتناول بلاغة الصُّـورة رديفاً للسانيات، أو وجها آخر لخطاب اللغة.



وفي دراسته عن « بلاغة الصورة «، يؤكد بارت أن البلاغة صارت تَخْـرُج عن حَـدِّ الصُّـوَر المجازية والزُّخْـرُفِـيَة، وتَـطْرِيز الأساليب، والتَّفَنُّن في البديع، وتمتدّ إلى القضايا التي تشملها فلسفة اللغة، وتنخرط في التأملات الذهنية، لذا وصفها بأنها تتعلق « بكلِّ لغة « كما أنها « لغةُ الكل «.

الصورةُ نصٌّ أيضا، بالمعنى المُتَشَـابِـك الذي تَـوسَّع فيه بارت في العديد من أعماله خاصَّـةً « لذة النص»، وهو معنًى تطوّر من اهتمامه بسلطة اللغة أولاً إلى اهتمامه بسلطة النص تالياً، عندما اتّسَع نطاق السيميولوجيا عنده، ليمتد إلى الموضوعات السياسية والاجتماعية والدعائية والفيلمية. وإذا كانت الصورة خطاباً مثل خطاب اللغة المنطوقة الذي له وَحَـداتُـه وقواعده ونَـحْـوُه، يمكن

تعمل الصورة الفوتوغرافية على امتلاك بلاغتها الخاصة، وتُنْتِج الكثير من الدلالات، سواء من خلال موضوع الصورة نفسه (الطبيعة، الوجه، الجسد، وغيرها)، أو من خلال زاوية الرؤية، وكل التقنيات والعناصر التعبيرية والجمالية التي يلجأ إليها المُصَوِّر لالتقاط وإنجاز الصورة

الاستنتاج بأن لها وحداتها وقواعدها ونحوها، وإن لم يقل بارث ذلك بشكل صريح. قاله تقريباً « جاك دوران ». لكن بحث بارث في «بلاغة الصورة » يتحدث عن أنساق مُحَدَّدَة في الصُّورة، فهي مثل اللغة المنطوقة تقوم بعمليتَيْ التَّعْيِين والتَّضْمِين، والإِرْساء والمُداوَلَة(1).

في نفس السِّياق، ولفهم المزيد من الوظائف الأخرى الخاصة بالطبيعة التَّدْلِيلِيَة للصورة الفوتوغرافية، سواء من خلال ما أشار إليه بارث بخصوص وظيفتها البلاغية، أو ما يمكن أن تكون عليه هذه الصورة، تحديداً، ضمن « النَّسَق الدلالي والتواصلي « للفوتوغرافيا، باعتبارها « أسطورة فوتوغرافية « تشتغل، في إنتاج دلالاتها ضمن هذا النسق، وباعتبارها أيضا علامة بصرية وإرسالية، بحيث تكون هذه الإرسالية هي بذاتها حاملة لإرسالية ثانية. وهي ما يسميه بارث أسطورة، أي نسقا دلاليا وتواصليا مرتبطا أشد الارتباط بالنسق الفكري السائد، والقِيَم والدَّلالات التي يُنْتِجُها هذا النَّسَق. وهنا يؤكد بارث تاريخانية « هذه الأنساق وتاريخانية الأساطير التي يبلورها المجتمع «(2). من هنا، تعمل الصورة الفوتوغرافية على امتلاك بلاغتها الخاصة، وتُنْتِج الكثير من الدلالات، سواء من خلال موضوع الصورة نفسه (الطبيعة، الوجه، الجسد، وغيرها)، أو من خلال زاوية الرؤية، وكل التقنيات والعناصر التعبيرية والجمالية التي يلجأ إليها المُصَوِّر لالتقاط وإنجاز الصورة، (من تعارضات وتعاقدات الضوء والظل وغيرها).

تُطرح أسئلة أخرى بخصوص الفوتوغرافيا. وهي على قَدْر كبير من الأهمية من أجل فهم وقراءة الصور: كيف يشتغل ويحضر الزمن في الصورة الفوتوغرافية، أو بالأحرى، ما الذي يشكل تحديداً زَمَنِيَتَها، ما دامت الصورة الفوتوغرافية قد تكون محاولة « يائسة « للقبض على الزمن، أو تثبيته في لحظة أو لقطة معينة، تَمَّ اقْتِطَاعُها من هذا الزمن ؟ ذلك ما يمكن التَّحَقُّق منه في هذين الرأيَيْن : فإذا تناولنا خاصية الصورة الفوتوغرافية في إطار سيميولوجيا الصورة الثابتة، فإنها تبدو كما لو أنها نفي للزمن، ذلك أنها تُجَمِّدُه مُحَوِّلَة اللحظة إلى أبدية (3). ومن خلال مبدئها التقني القائم على تمثيل المواضيع المصوَّرة وإعادة إنتاجها، يظهر أن الرسالة الفوتوغرافية تقتصر على الفضاء الذي تُحيل عليه، ولا تتعداه إلى إمكانية تقديم خطاب سردي أو حكائي، أي إمكانية الإحالة على الزمن(4). وفي أقصى حدود الإحالة، فالفوتوغرافيا لا تستطيع أن تثير سوى ردود تلقي انفعالية بخاصيتها في التجميد الزمني، وتعليق اللحظة البصرية في رسالتها، حيث إن إثبات الزمن في الصورة الفوتوغرافية، لا يمنح نفسه إلا في صيغة زائدة ومُخِيفَة، فالزمن مذبوح(5).

وبما أن «محاكاة» الواقع، هي من المهام أو الوظائف الأساسية للعمل الفني، حسب التوصيف الأرسطي، بشكل عام، يمكننا أيضا، بالنسبة للصورة الفوتوغرافية، إعادة تشغيل آليات التدليل السيميولوجي للخطابات، أو «الأنساق البصرية» التي تُسْعِفُنا بفهم هذه «المحاكاة» الممكنة للواقع، والاقتراب أكثر مما يقوم به المصورون الفوتوغرافيون:

خاصية الصورة الفوتوغرافية في إطار سيميولوجيا الصورة الثابتة، إنها تبدو كما لو أنها نفي للزمن، ذلك أنها تُجَمِّدُه مُحَوِّلَة اللحظة إلى أبدية

هـؤلاء «السّـحرة الـجُـدُد» الـذين يكتُبون بالصّوَر، أو ربما يحاولون إعادة تشكيل هذا الواقع نفسه، في الإبصار وفي الـدلالـة، ومن ثـم، تغيير صورته كليا في العمل الفني، مـا دام الـواقـع قد أصبح صورة شاحبة مـن الـصـورة، ومـا دامـت الـصورة هي الأساس وليس الواقع، وأصـبـحـتْ تسبق الواقع وتُمَـهِّـدُ له: إذْ تَحدُث الصور أولا، ثم تَحدُث المحاكاة لها في الواقع، بحيث لم تعد الصورة محاكاة للواقع، بل أصبح الواقع أشبه بمحاكاة الصور»(6).



كذلك تُـقَـدِّم لنا الكُـشوفات الجديدة للسيميولوجيا، الكثير من الدروس والإفـادات، وتجعلنا على بَـيِّـنَة من العديد من الأمور التي كنا نجهلها عن طبيعة الصُّـوَر كعلامات تنتج بلاغتها الخاصة، في العين وفي ذاكرة التأويل. لكن هذه المرة، من خلال جُـهْـد نظري ومعرفي، عاصِف ومَـتِـين لواحد من السيميائيين المغاربة (سعيد بن كراد)، المهووس بهسيس العلامات، والمسكون أيضا بالصور، وبرغبة أو لذة عارمة في تفكيك خطاباتها وآلياتِ اشتغالها، مُـسْـتَـنِـداً في ذلك إلى العديد من الدراسات القَـيِّـمَـة لـكل من : «رولان بارث» و«ودافيد لوبروتون» و«إدوراد هال» و«غي غوتييه» و«فـرانـسـيـسـكـو كاسيتي» و«جماعة مو» وغيرهم كثير. إذ يُـعيد بن كراد، ليس كـبـاحـث فحسب، بل كعاشق لأحاجي الصور وألغازها، طرح «القضية المركزية» لهذه الصور، وخصوصا ما تعلق منها بالصور المُتَضَـمِّـنَة للجسد والوجه البَشَـرِيَـيْن، ولـلـوضـعـيـة التي يتخذها، أو يكون عليها الجسد داخل صـــور الـبـورتـريـه الفوتوغرافي، مُـحاوِلا بذلك تحديد طبيعتها التي تتلخص في معرفة الطريقة التي تأتي من خلالها الصورة إلى العين وتَسْـتَوْطِـنُها، باعتبارها « نَـظِـيراً» للشيء الذي تقوم بتمثيله. فالإحالة الصافية على موضوع يَـتِـمُّ تمثيله من خلال سَـنَد أيْـقُـونِيّ يوحي بأن العلاقة القائمة بين دالٍّ الصورة ومدلولها، علاقة قائمة على تشابه يجعل من الأول يحيل على الثاني دون وسائط.

وفي هذه الحالة، فإن دلالة الصورة أمر يأتي من الصورة ذاتها دونما استعانة بمعرفة سابقة يمكن أن يوفرها التسنين الثقافي (...) فالصورة لا تدل من خلال طاقتها المعنوية الذاتية المفصولة عن أي سياق ثقافي (وهي طاقة غير موجودة أصلا)، بل تدل من خلال مجمل الأحكام التقييمية

فعوض أن نبحث في الوجه، أو في الإيماءة عن دلالات كونية لا تَـحْـكُـمُها السِّياقات، ولا الثقافات الخاصة، علينا أن نبحث عن موقع الوجه والإيماءة داخل الممارسة الإنسانية وداخل الثقافة التي تسندها

فعوض أن نبحث في الوجه، أو في الإيماءة عن دلالات كونية لا تَحْكُمُها السِّياقات، ولا الثقافات الخاصة، علينا أن نبحث عن موقع الوجه والإيماءة داخل الممارسة الإنسانية وداخل الثقافة التي تسندها

التي تنسجها الثقافة في مرحلة ما. و« الحُكم رَبْط فكرة بأخرى وإقامة علاقة بينهما » كما يقول ابن سينا. فـ «الوجه» دال على وجود إنساني، وذاك مبدأ للتعرف وكفى، إلا أن هذا الوجه ذاته يدل، في سياقات متعددة، على قيم دلالية بالغة التنوع. إنه يتحول إلى لغة تَسْتَمِدُّ دلالاتها من سياقاتها المتنوعة، من مجمل استعمالاتها، ولهذه اللغة موادها وأشكالها، وطرقها في التَّحَقُّق.

هكذا، يضيف بن كراد، فعوض أن نبحث في الوجه، أو في الإيماءة عن دلالات كونية لا تَحْكُمُها السِّياقات، ولا الثقافات الخاصة، علينا أن نبحث عن موقع الوجه والإيماءة داخل الممارسة الإنسانية وداخل الثقافة التي تسندها. فما نقرؤه في الصورة ليس عضوا ولا حركة ولا شكلا، بل يتعلق الأمر بقيم دلالية تسرَّبت عبر الزمن إلى الوجه والإيماءة، ومجموع مكونات الجسم الإنساني، فنحن نبحث عن الانفعالات الإنسانية في الوجه والإيماءات وأشكال الجلوس أو الوقوف. وهكذا فـ «اليأس» و«الأمل» و«التشاؤم» و«الشجاعة» و«النبل»، مفاهيم مجردة تُغادِرُ مواقعها لكي تَسْكُنَ الأشياءَ والأشكالَ والألوان، وكل مكونات السلوك الإيمائي الإنساني (...) فالصورة تستند، من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة....)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست لا من الطبيعة، ولا من الكائنات التي تُؤثِّث هذه الطبيعة. ويتعلق الأمر بما يُطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية: الأشكال والخطوط والألوان والتركيب (ما يعود إلى الطريقة التي يتم من خلالها إعداد المساحة المؤهلة لاستقبال الانفعالات الإنسانية مُجَسَّدَةً في الأشكال والأشياء والكائنات ». وتدخُل كل العناصر المكونة للجسد الإنساني في تباري لا نظير له من أجل تسليم نفسها لمتاهات دلالية مفترضة، من خلال السياقات التي تبنيها كل ذات مُبْصِرَة على حِدَة، (دلالات الوجه، واليدين، وحالات العين وطبائع النظرة والوضعة).

ويتجلى هذا بوضوح أكبر في الشكل الآخر لإنتاج الدلالات، ويتعلق الأمر بقدرة الوضعة على الإحالة على معاني بعينها من خلال شكل تَحَقُّقِها. فللوضعة علاقة مباشرة بالعين والوجه والموقف من المشاهد. وهذا معناه أن الوضعة لا تكتسب دلالاتها إلا من خلال وجود ذات مبصرة. ذلك أن علاقة المتفرج بالصورة محكومة بقدرته على تحديد موقع النظرة داخل الصورة واتجاهها. واستنادا إلى هذا، تُصَنّف الوضعة، عادة، في أشكال ثلاثة، ولكل وضعة دلالات مسكوكة مُتَعارَف عليها: وضعة أمامية، وضعة جانبية، ووضعة خلفية. ففي الحالة الأولى قد تدعو النظرة إلى المشاركة أو التَّوَسُّل أو الاستغاثة، كما قد تثير عند المتفرج شعورا بالتحدي والمجابهة. وفي هذه الوضعة توضع « أنا » الصورة أمام «أنت» المشاهد ضمن خطاب سِجالي يُحيل على عالمين مختلفين، من حيث القيم والمصير، أو على العكس مَدْعُوَيْن إلى التطابق، كما هو الشأن في كل الحالات التي تقدمها الصورة الإشهارية. فوظيفة الوضعة الأمامية هي إشراكُ المتفرج في الوضعية التي يتم تمثيلها، فهي دعوة صريحة إلى تبني القيم التي يمثلها المنتوج المعروض للتداول. وقد تكون هذه النظرة تجاهلا مطلقا للمتفرج كما هو الشأن مع الوضعة الجانبية. فالنظرة في هذه الوضعة توجد خارج مدار المتفرج، فهي تنساب ضمن فضاء آخر غير فضاء المتفرج. إن المتفرج في هذه

الحالة يوجد أمام مشهد مقطعي من طبيعة سردية. إن الصورة تضع « أنا « المتفرج في مواجهة « هو « الصورة الذي لا يلتفت إلى الرائي ولا ينتبه إليه.

أما الوضعة الخلفية، وهي نادرة، فتُحيلنا على دلالات من طبيعة خاصة. ورغم نُدْرَتِها، فقد ارتبطت دائما بنهاية مسار، أو نهاية قصة، أو نهاية فعل. كما قد تدل في سياقات أخرى، على التخلي والابتعاد عن المواجهة، أو هي من زاوية ثالثة تشير إلى حُرْقَة الوحدة والمواجهة الفردية للمصير. لنتذكر أفلام « شارلي شابلان «، عندما يبتعد ذلك الرجل النحيف موليا ظهره للجمهور، معلنا عن نهاية رحلة عذاب، وربما بداية أخرى، ولنتذكر الصورة الشهيرة « لجون كنيدي « وهو يتأمل البحر من فوق كثبان الرمال موليا الكاميرا ظهره، ولقد علقت مجلة « باري ماتش « التي نشرت الصورة بعد وفاته قائلة «: كأنه كان مدعوا إلى عالم آخر «. ومن هذه الزاوية فإن هذه الوضعة، كما هو الشأن مع الوضعة الجانبية، تشير إلى الإمكانات السردية التي تتضمنها الصورة. وفي كل هذه المواقف البصرية تظل النظرة، باعتبارها خروجا من الفيزيقي البيولوجي ومعانقة للإنساني الثقافي، هي الأساس في تشكل المعاني، « فهي التي تُؤسِّس وتُنَظِّم ما هو موضوع للرؤية، إن الأمر يتعلق بمنظور يحدد الحقل البصري ويَبْسُطه أمامنا، إنه الموقع الذي ننطلق منه لتحديد ما يقع تحت طائلة الأعين»(7).

من هنا، قد يكون الحديث مُمْكِناً عن « بلاغة « الصورة الفوتوغرافية وبعض دلالاتها، من خلال التجربة الفنية لواحد من المصورين الفوتوغرافيين المعاصرين في المغرب « نور الدين الغُماري «، الفنان الذي يكاد يتميز، من بين كل الفوتوغرافيين المغاربة، باشتغاله الخاص والمكثف على البورتريه، وجعْلِ تجربته الفوتوغرافية، في أغلبها، تبدو على شكل أسئلة، أو تدوينات بصرية أُحاديةِ اللون، (الأبيض والأسود)، تحاول رصد الكثير من الملامح الهاربة والمنفلتة لوجوه بشرية، يحتل الأطفال الحيّز الأساسي منها. وعلى هذا الأساس أيضا، ستكون هذه القراءة المُقْتَرَحَة لأعمال الغُماري الفوتوغرافية في تجربة البورتريه الحالية، مُحَمَّلَة بالكثير من الأسئلة، والقليل من الأجوبة. إذ ليس هناك من يقين أو حقيقة أو أجوبة يمكن أن نراها أو نقبض عليها في الصور، باعتبارها حِيَلا أو مرايا بصرية مُتَمَنِّعَةً وخادِعة، مهما كانت قوة ومتانة الجهاز النظري واللغوي الذي قد تمتلكه القراءة، سوى « حقيقة « وبلاغة ما قاله عرّاف الصورة بامتياز « ريجيس دوبري « عن الصورة نفسها: « لا الشمس ولا الموت يمكن أن يُرَيا مباشرة. لقد عمَد « بيرسي «، في الأسطورة اليونانية، إلى استعمال مرآة لقطع رأس « ميدوزا «. فالصورة، أيُّ صورة، هي بالتأكيد هذه الحيلة غير المباشرة، وتلك المرآة حيث يمسك الظل بفريسته «(8).

وبما أن للصور الفوتوغرافية كذلك « شِعريتُها الخاصة ومَجازاتها البصرية التي تشي بالكثير من الغموض والتّبادُلات الدلالية والإشارية، فلنعمل على أن تكون القراءة بدورها مُحمّلة بالكثير من تبادلات المعنى والمَجاز. بما يجعل الاقتراب ممكنا من بلاغة هذه الصور ورسائلها من جهة، ثم للتخفيف من ثقل و» برودة « لغة الجهاز النظري المُسْتَعْمَل في القراءة من جهة ثانية. كل ذلك، يقودنا أيضا إلى المزيد من الأسئلة حول الصور، وحول إمكانية اللغة في قراءة مجازاتها، وفَكّ رسائلها المُشَفَّرَة. وما السُّؤال الذي طرحه ريجيس دوبري في كتابه التدشيني والعميق « حياة الصورة وموتها «: لماذا تأخرت دراسة الصورة على دراسة اللغة بهذا القدر ؟ سوى شكل من أشكال التدقيق في هذا الغُبن الذي لحق بالصور.

وبما أن للصور الفوتوغرافية كذلك « شِعريتُها الخاصة ومَجازاتها البصرية التي تشي بالكثير من الغموض والتّبادُلات الدلالية والإشارية، فلنعمل على أن تكون القراءة بدورها مُحمّلة بالكثير من تبادلات المعنى والمَجاز

> **الصورة، سواء كانت مرسومة أو منحوتة، فإنها سليلة الحنين**

فالكل سيتفق على أن الجماليات ظلت مهمشة مقارنة مع اللسانيات. إنه عَـرَض بَـيِّن لكنه عرَض. لـمَ إذن ؟ أولا للقيمة الزائدة التي منحها الإنسان للكلام. فالتاريخ المَعيش للنوع الإنساني يقترح: « في البدء كانت الصورة »، فيما يصرح التاريخ المكتوب: « في البدء كانت الكلمة ». إنها تَمَركُزية منطقية حول الخطاب: فاللغة تُمجّد اللغة(9).

دَهْشَة الفوتوغرافِيّ دهْشَة الفوتوغرافيا : عبقرية الصُّوَر

ما الذي يجذب الغُـماري إلى البورتريه الفوتوغرافي، بشكل خاص، ليجعل منه اختياراً أو خَياراً تعبيرياً وجمالياً مُـهِـمّـا وأساسيا في تجربته الفنية ككل ؟ وفي نفس الوقت موضوعا لأغلب أعماله على وجه التحديد ؟ ألأن الوجه البشري والنظرات المُلْـتَبِـسة في العيون هي مَـكْـمن الرغبة والدَّهْـشَـة في كل شيء ؟ مما يجعل الفوتوغرافي نفسه مأسورا بهذه النظرات، و» ضحية « لها في نفس الوقت ؟

على ضوء هذه الأسئلة المُحَـيِّرَة، نستطيع بدورنا فهم القيمة المؤسِّـسة لمبدأ الدهشة في الفوتوغرافيا ككل، وهذا الانجذاب الغامض والقوي الذي يشعر به الفوتوغرافي تجاه كل مواضيعه. لكن، هل كل مواضيع الطبيعة وغير الطبيعة قابلة للتصوير ؟ وهل كلها قد تثير هذه الدهشة الخارقة في عين الفوتوغرافي، وعين المتلقي أو المُشاهـد في نفس الوقت ؟ المغزى أو السِّـرّ قد يَـكْـمُـنُ في العيون: هذه الخَزّانات الهائلة للصُّـوَر، إذ عَبْرها فقط يمكننا أن نرى ما لم تَـرَه عيوننا وما رآه الآخرون، ونستعيد بالقليل من الترجيع البصري شريطا بأكمله من الصُّـور التي لم يُتَح لنا رؤيتها في زمن منفرط، عايَـنتْه فقط تلك العيون. تلك هي معجزة الصور: تُصنع بالعيون، وتُـقرأ بالعيون كذلك.

إذ تمتلك الصور والعيون دائما هذه القدرة الاستيعادية الهائلة على استحضار العابر والمنفلت، وغالبا ما تكون الصور والعيون، معاً، منبعا للدهشة ووسيطا يجعلنا نطل على الماضي ونعود إليه. الصور شبيه بآلة تمكننا من السَّـفَر داخل الزمن وخارجه. أو ربما تكون الصور على رأي « سوزان سونتاغ » تُبْهِـرُنا، لأنها تذكرنا بالموت، فهي أيضا دعوة إلى العاطفة. الصور تحول الماضي إلى مادة للاهتمام الرقيق(10).

وبما أن الفوتوغرافيا، وخصوصا في شِـقّـها المتعلق بالصور الشخصية (البورتريهات)، هي « سليلة للحنين » بامتياز، تجعلنا، كلما أعَـدْنا مشاهدتها، نسترجع جزءاً من ذكرياتنا وأزمنتنا الماضية، فهي تحاول أيضا، من خلال قوتها التشخيصية، تمثيل هذا الماضي أو الغائب، وجعْـله حاضرا. فأن نقوم بالتمثيل والتشخيص، يعني أن نجعل الغائب حاضراً وماثِـلاً أمامنا، إنما الأمر لا يتعلق فقط باستحضار وإنما باستبدال، كما لو أن دور الصورة يكمن في سَدّ نقص ما، أو التخفيف من حزن معين. وقد روى «بلين Pline »، بأن «مبدأ النحت يكمن في أن يخط الرسام تبعا للخطوط حدود الصورة الإنسانية». وهو نفس مصدر القَـوْلَـبَة، كما يذكر ذلك فيما بعد. فقد عمدتْ فتاة تهوى شابا يعتزم الرحيل إلى الخارج، وهي ابنة خزّاف من مدينة « سيكونة » إلى إحاطة ظل وجه المحبوب الذي يعكسه المصباح، على الحائط بخط، فوضع أبوها الطين على الخطاطة وصنع منه صورة ناتئة وضعها في الفُرن مع خزفياته حتى تصبح صلبة. هكذا، فإن الصورة، سواء كانت مرسومة أو منحوتة، فإنها سليلة الحنين (11). كذلك يعمل بارث على تأكيد هذا الحنين الممزوج بالذكريات داخل الصور، حين جابهتْ عينه صورا ثابتة مقتطعة من فيلم سينمائي: لقد أسَـرَتني ظاهرة كوني مَـعْـنِـياً، بل مفتونا بصور من فيلم خارج السينما، في صفحات « كتاب السينما »، ثم نسياني كل شيء عن هذه الصور، لا الافتتان وحده ولكن ذكرى الصور(12).

هكذا يكون بوسعنا أن نفهم، فعلا، ما أَحَـسّ به وما كتبه رولان بارث بخصوص الدهشة التي تمنحها الصور ضمن وساطتها ووظيفتها الاستيعادية، حين شاهد لأول مرة صورة الأخ الأصغر للقائد الفرنسي « نابليون بونابارت » قائلا:

« منذ زمن طويل عثرتُ في يوم على صورة فوتوغرافية لجيروم Jérôme، الأخ الأصغر لنابليون، التقطت له عام 1852. قلت لنفسي آنذاك، بدهشة لم أستطع أبدا التخفيف من حدتها منذ ذلك الحين: إني أرى العيون التي رأت الإمبراطور. ولكن لم يبْدُ أن أي أحد يشاركني إياها، ولا حتى يدركها، فقد نسيتُها (الحياة تتكون من تلك اللحظات الصغيرة بالشعور بالوحدة). نحا اهتمامي بالفوتوغرافيا منحى ثقافيا. قررتُ أنني أحب الصورة الفوتوغرافية أكثر من السينما، رغم أنني لم أتمكن حينها من الفصل بينهما. ألَحّ هذا السؤال، استولت علي رغبة « وجودية « حُيَال الفوتوغرافيا: أردتُ أن أعرف، مهما كلفني الأمر، ما الفوتوغرافيا « في حد ذاتها «، ما الملامح التي تميزها عن عالَـم الصور ؟ وما كانت تعنيه تلك الرغبة بالنسبة لي، هو أنني، على الرغم الشواهد التي تبلورها التكنولوجيا والممارسة التطبيقية، ورغم انتشارها المعاصر الهائل، فلم أكن واثقا من أن الفوتوغرافيا موجودة، وأن لديها « عبقريتها « الخاصة بها (13)، ولأننا كنا أطفالا قبل أن نصبح رجالا، ورقصنا قبل أن نمارس التحليل، ودعَـوْنا وتضَـرَّعْـنا قبل أن نطلُـب، وحفرنا بالسكين الحجري عظام الأيول، قبل أن نجاور بين الكلمات على الورق، فإن « الصورة المدهشة « تسري في دمنا بأسرع من المفهوم. فبما أن الصورة أول ساكن للمكان، فإنها ليست ضيفا علينا وإنما هي صاحبة المحل (14).

لماذا الوضعة الأمامية : أحجية الصور ؟

وبمـا أن وضعة الجسد في الصورة الفوتوغرافية، (الوضعة الأمامية بشكل خـاص)، عند الـغُـماري، هي ما يطرح، أيضا، الكثير من الأسئلة حـول سبب اختياره لها في البورتريهات الخمسة التي اخترناها كنماذج لهذه المقاربة، فتبدو هذه الأجساد بوجوهها الشاحبة، في مجابهتها للكاميرا، وانتصابها الجارح أمام عينها، وكأنها تريد أن تُثبِـت حضورها في الزمن والمكان الفوتوغرافييْن، المحكوميْن، أيضا، بالكثير من الغُفلية anonymat، والغياب، أو، بالأحرى، بالكثير من الأحلام المُجْـهَـضَـة، والأسئلة التي ستظل مُـتَحَـجِّـرَةً ومعلقة في العيون من دون أجوبة ؟ هل هذه محاولة للهروب من مجابهة القراءة نفسـها لسؤال الصور ؟ بالمنحى الذي يجعل القراءة تتحاشى مجابهة « المعنى « الذي ضمَّـنه، أو ضخَّـه الغُماري كفوتوغرافي في الصور وفي عيون « أطفاله «، مخافة الاحتراق بناره ؟ إذ يُسَـمِّي الغُـماري صُـوَرَهُ بأسماء الأطفال الذين يتواجدون بداخلها، أو خارجها (ما الفرق ؟): (أمَـل، فوزية، سارة، هاجر، إكرام...). ومن هنا، يكون البورتريه عند الغماري، في أغلب إنجازاته، بوجوه طفولية وأنثوية، يؤنِّث الغماري أعماله الفوتوغرافية الخاصة بالبورتريه، عن قصد أو بغير قصد، ولأسباب قد تكون خارج كل قَـصْـدية، وخارج الخَيار الجمالي والتعبيري للفوتوغرافي، الذي يبدو وكأنه يُـلاحـق شيئاً ما في هذه الوجوه، وفي العيون الشَّـاخِـصَـة والحائرة ولا يُـدْرِكُـه ؟ يسعى جاهداً القبضَ على أزمنة ولَّـتْ، وأخرى قادمة، ربما، (أزمنة طفولات هاربة بالأساس)، في العيون وفي النظرات. ومن ثَـمّ، يأتي هذا السؤال المحيِّر لأحْـجِيَة الصور: من أين يأتي هذا الغموض الواضح في أعمال فوتوغرافي يحاول إعادة بناء طفولته - طفولاتنا في الصور ؟



لماذا العُيون عِوَض الفم في جغرافية الصُّوَر؟

داخـــل بـورتـريـهـات الغُـماري، تحظى العيون باهتمام خـاص. يجعلها كـهـدف أســاسي لقنص الكاميرا، ويمنحها مكانة

الصورة، سواء كانت مرسومة أو منحوتة، فإنها سليلة الحنين

مركزية في الوظيفتين الإيحائية والتعبيرية للصور. يحاول دفْعَها، سواء بتلقائية، أو بنوع من الترتيب المُسبَق من طرف الفوتوغرافي أثناء التقاط الصورة، إلى عكس نفس الدهشة أمام عين الكاميرا التي تعمل بدورها على نقل هذه الدهشة بالكثير من الشّك. وهنا، يكون الغُماري بدوره، كفوتوغرافي معاصر، واعياً بكل هذه التغيرات التي شملت الكثير من المفاهيم والوظائف المتعلقة بجغرافية ووظيفة الجسد في الحضارة الجديدة. إذ يعمل على تركيز اهتمام العين القارئة للصورة على النظرات والعيون. وكأنه بدوره يُعيد تركيب جغرافية وجوه وعيون أنْهَكَهَا التحديق في وجه العالَم المليء بالمآسي والقَذارات. وهنا تتدخل أيضا كشوفات الأنثربولوجيا وتأويلاتها العميقة والرمزية لإضاءة جانب من هذا التحول الذي عرفَته جغرافية الوجه وعناصره عبر العصور، ومن خلال الثقافة الغربية على وجه الخصوص.

إذ يقدم دافيد لوبرتون كأنثربولوجي، في هذا السِّياق، رؤية عميقة عن ارتباط الثقافة الغربية وتطورها بتطور حاسة الإبصار. فمع تطور المجتمعات الأوروبية خلال عصر النهضة، وما بعده، تم اكتشاف الخصائص الوظيفية والتعبيرية والجمالية للوجه البشري، وتَغيرتْ أو، بالأحرى، تحولتْ مِنْ ثَم، جغرافية هذا الوجه نفسه: فالفَم يَكُفُّ عن أن يكون فاغِرا، نَهِماً، ومكاناً للشَّهيَّة الشَّرِهَة، أو لصرخات السَّاحة العامة، ويصبح تابِعاً، ذا مغزى نفساني، ومُعَبِّرا، على غرار الأجزاء الأخرى من الوجه. إنه حقيقة واحدة لإنسان وحيد. إن جسد الحداثة يكف عن تفضيل الفم، عضو الشراهة، والاتصال مع الآخرين بواسطة الكلام، أو الصراخ أو الغناء الذي يتجاوزه، والشراب أو الغذاء الذي يدخل منه إلى المعدة. لقد أصبح التَّوَهُّج الاجتماعي للكرنفال والأعياد الشعبية، أمراً نادراً. وتَعَدَّل على القيم الجسدية. إن العيون هي الأعضاء المستفيدة من التأثير المتنامي « للثقافة العالمة «(15). من هنا أيضا، تتقدم العين كي تقوم بدورها أكثر في الثقافة الطالعة الجديدة (...) ومع نمو الفردية في أوروبا، ظهرت اللوحات الفنية التي تَهْتَمُّ بالشخص. لقد أصبح جسده قائماً بذاته وحده، فلم يعد الفرد هو العضو الذي لا يمكن اقتطاعه من الجماعة (16). كذلك، تأتي عيون الأطفال في بورتريهات الغُماري محمَّلة بطاقة جارحة من الريبة والشك، وبالكثير من الأسئلة والأمنيات التي يتوعّدها الهلاك. بماذا يتعلق الأمر تحديداً في هذه العيون ونظراتها الناطقة بالاتهام ؟ مَنْ يتّهِم مَنْ في هذه الصور ؟

لماذا الأبيض والأسود؟

بالرغم من أن الصُّوَر المُلَوَّنَة، أصبحت اليوم أكثر تعبيرية وجمالية من السابق، بفضل التطور التكنولوجي الهائل، والذي وفَّرَتْه الآلات والتقنيات والبرامج الرقمية الحديثة، الخاصة بإنجاز الصور ومعالجتها وتركيبها بنوع من الدقة العالية، فالغُماري، كمصور مُحْتَرِف، يعشق اللونين الأبيض والأسود، إلى حد الافتتان، ويُجَازِفُ كثيراً باختياره لإقامة تكاد تكون شبه نهائية في « أحادية اللون « (الأبيض والأسود تحديدا). وكل أعماله الفوتوغرافية المنشورة في كبريات المجلات والكاتالوغات الفنية العربية والعالمية، ومعارضه الفوتوغرافية، داخل المغرب وخارجه، بالأبيض والأسود. ليس اختباء وراء هذه الأحادِية التي قد تُعفي المصور الفوتوغرافي من الكثير من الأعباء (مثل ضبط الألوان وموازنتها وتصحيحها)، بل رغبة في القبض على موضوع الصورة في عمقه وأبعاده التعبيرية والجمالية،

ومع نمو الفردية في أوروبا، ظهرت اللوحات الفنية التي تَهْتَمُّ بالشخص. لقد أصبح جسده قائماً بذاته وحده، فلم يعد الفرد هو العضو الذي لا يمكن اقتطاعه من الجماعة

التباين بين الضوء والظل، أي بين الأبيض والأسود، هو ما يصنع ملامح العمل الفني، عند الغُماري في آخر المطاف، ويشكل عمق جماليته وتعبيريته

خارج تمويه الألوان. إذ لا يكون الجمال (جمال الألوان) بحد ذاته أحياناً، هو الهدف الوحيد من الصورة، بل الاشتغال على لعبة أو جمالية التباين أو التضاد contra-te، بين الضوء والظل، بين الأبيض والأسود، وبما توفره هذه الإمكانية من جعل موضوع الصورة يبدو واضحاً ومُباشِراً، بعيدا عن تشويش الألوان، ثم لأن التكوين الأحادي للصور الفوتوغرافية، غالبا ما يكون قويا، ولا يعتمد على التشبع اللوني والتنافر بين درجات الألوان. فلوحة « جنازة في الثلج » للرسام الهولندي الشهير « فان غوخ »، مرسومة بتدرّجات الأبيض والأسود، والصورة الفوتوغرافية الشخصية الشهيرة للرسام الإسباني « سلفادور دالي »، بنظرته الجاحظة وشاربيْه الحادّين والمعقوفين إلى الأعلى كمِقود دراجة هوائية، تَمَّ إنجازها بالأبيض والأسود كذلك.

ذلك كله، يجعل العناصر المُكَوِّنَة للعمل أو الصورة الفوتوغرافية المُنْجَزة بالأبيض والأسود، عند الغُماري، تفضي إلى تكوين فني قوي مُتكامِل ومُريح للعين. ثم لأن الإحساس بالتَّبايُن، لا بد أن يكون ملحوظاً في العمل الأُحَادي اللون. لأن التباين بين الضوء والظل، أي بين الأبيض والأسود، هو ما يصنع ملامح العمل الفني، عند الغُماري في آخر المطاف، ويشكل عمق جماليته وتعبيريته، وهو الذي يعطي للعناصر المختلفة في تكوين الصورة الفوتوغرافية « بُعدها الثالث » ويحدد علاقتها بالفراغ. والإضاءة هي العنصر الأساسي لتحقيق « تبيان التباين » أو « تضاد التضاد » contraste du contraste، والتشكل والأبعاد، وهي التي تُوجِّه المُشاهِد أو المتلقي لأهمية العنصر الرئيس في الإطار الخاص بالصورة، فهي التي تتحكم في إظهار الملامح والمشاعر والحركة والسكون



يستعمل الغُماري بدوره، إمكانات « الفوتوشوب « في معالجة صوره، كفنان فوتوغرافي صاحب رؤية فنية متقدمة، تستوعب وتوظف آخِر المستجدات الفنية والتقنية الموجودة، وتحمل رسائل ودلالات، وليس كمصور أو كتقني في استوديوهات ومختبرات التصوير التجاري

الذي يميز مضمون العمل الفوتوغرافي الفني. ثم إن تقنية الأبيض والأسود في فوتوغرافيا الغُماري، وخُصوصاً بالنسبة للبورتريه، تعمل على نقل شحنة عاطفية أكبر للمتلقي بالكثير من الصدق، لكونها أكثر واقعية وأكثر طبيعية. بما يجعل النظرات بالأبيض والأسود تحكي عن أشياء أكثر من الصور الملونة. إذ تكون صور الأبيض والأسود، في هذه التجربة، أكثر عمقا، ويطغى عليها الحنين، يدركها المُشاهد بسهولة تامة عكس ما لو كانت ملونة. بمعنى أن الغُماري لا يَتّكِيء، في أعماله الفوتوغرافية، على بهرجة الألوان وثرائها وتَعددها وطبيعتها الزاهية، بما يجعل الصورة مُبْهِرَةً ومُوَازِيَةً، أو حتى مُتَفَوِّقَةً على ألوان الطبيعة. هل تسعى عين الغُماري، من خلال هذا الاختيار اللوني الأحادي، إلى الغَوْصِ بعيداً في إشكالية علاقة الضوء بالعتمة ؟ أو حتى القبض على هذا النور الذي يتقوى في أعماله حد التلاشي، بما في ذلك الرِّهان على دفع اللونين الأبيض والأسود إلى إدراك مرتبة أو درجة « الرمادي « ؟ هذه الطبقة المُلْغِزَة من الألوان التي تكون آخر ما يُبْصِرُه الميت أو المُحْتَضَر في عبوره نحو العدم والأبدية ونحو اللاّلون.

الصورة الفوتوغرافية اليوم: إنجاز فني خالص أم تكنولوجي؟

كَثُرَ السِّجال اليوم حول تدَخُّل التكنولوجيا في إنجاز الصور، سواء كانت فوتوغرافية أو صباغية. إذ جُوبِهَ هذا التدخل الآلي في العمل الفني بالكثير من الانتقادات والتّضارُب في المواقف والآراء، بين مُؤَيِّـد يرى أن على الفن، كل الفن، أن يستفيد من الإمكانات التِّقنية الهائلة لهذه التكنولوجيا، من أجل تقوية طاقاتها التعبيرية والجمالية، ومُعارِض يرى بأن تدخل التكنولوجيا يفسد القيمة الأصيلة للفن كإنجاز بشري صرف، ليصبح فنّاً آليا وخاليا من كل روح، ومن كل لمَسة إبداع بشري، لِيَتِمَّ القَذْف، بالتالي، بهذا الفن خارج التصنيف الذي يقتضيه الإبداع الفني بمفهومه التقليدي. بمعنى أن هذا الصنف من النقاد، أو المشتغلين على الفوتوغرافيا والتشكيل والفنون البصرية، بشكل عام، عدا السينما، يرفضون بتاتاً المعالجة الرقمية للصورة الفوتوغرافية، بما في ذلك تدَخُّل « الفوتوشوب « وغيره من البرامج الخاصة بمعالجة الصور في العمل الفني. في حين أصبحنا نشهد ميلاد ما يُسمّى « بالفوتوغرافيا التشكيلية «. هذا النوع من الفن الذي أتاح إمكانية إعادة النظر، جذرياً، في المفاهيم والتصنيفات، وعَمِلَ على خلق تصنيفات جديدة، وأنواع جديدة من الأعمال الفنية ومن التصوير. وهذا ما جعل تجربة الغُماري الفوتوغرافية نفسها تتعرض إلى بعض الانتقادات، خصوصا من طرف « نقاد « ما زالوا تقليديين في نظرتهم إلى الفن المعاصر، أو لم يستسيغوا، أو يستوعبوا بَعْدُ هذه التحولات الجارفة التي فرضَتْها حداثة الفن وما بعد حداثته. مع إيماني الشخصي والعميق، بأن دواعي مثل هذه الانتقادات، وهذا الرفض غير فنية، بل يحكمها، في الغالب، الذاتي والشخصي.

يستعمل الغُماري بدوره، إمكانات « الفوتوشوب « في معالجة صوره، كفنان فوتوغرافي صاحب رؤية فنية متقدمة، تستوعب وتوظف آخِر المستجدات الفنية والتقنية الموجودة، وتحمل رسائل ودلالات، وليس كمصور أو كتقني في استوديوهات ومختبرات التصوير التجاري، وذلك من أجل تعميق جمالية الصورة، والرفع من مستوياتها التعبيرية بشكل أساس. واستعانة الغُماري

بالتقنيات المتاحة اليوم في الاشتغال على الصور، ليس من باب الاختباء وراء التقنية، بل من باب تطويع هذه التقنية نفسها لتخدم موضوع الصور. إذ تتميز هذه الموضوعات عنده، وخصوصا في البورتريه، بالكثير من القوة وجمالية التأطير واختيار الزوايا المناسبة لالتقاط الصور، بما يجعل أعماله الفوتوغرافية مُـمَـيَّزَة، وتحمل بصمة لا تُخْـطِـئُها العين، سواء كانت هذه العين مُحْتَرِفَة أم عادية في القراءة والتأويل.

من هنا، يكون من الضروري، أيضاً، إذا ما أردنا أن نُقَـرِّب القارئ والمتتبع والمتذوق للفن بشكل عام، مما وصلتْ إليه إنجازات الفن المعاصر في منحاه التجريبي على الخصوص، وأن نكون في نفس الوقت محايدين وموضوعيين على الأقل، في تقييمنا وقراءتنا لإنجازات هذا الفن، ومن ضمنها تجربة الغُماري الفوتوغرافية نفسها، أن نستحضر بعض الأسئلة، وبعض الرؤى النقدية الرصينة التي تقف على مسافة موضوعية من هذه الإنجازات، وتعترف للفن الجديد والمعاصر بحقه في اللجوء إلى التكنولوجيا، وإلى الرؤى الفنية الجديدة التي أصبحت واقِـعاً أكثر من الواقع نفسه. بحيث إذا ما اعتبرنا التصوير الفوتوغرافي تقنية ضوئية تقدم إمكانية تمثيلية كبرى لنقل المواضيع وإعادة إنتاج الواقع البصري، وحدَّدْنا خاصية آلة التصوير في مبدأ الغرفة المظلمة، فهل نكون قد اسْـتَبْـعَـدْنا البُعد الفني في الفوتوغرافيا بترجيح مبدئها التقني المُحاكاتي، أي نكون قد أقصينا أهمية الحس الخلاق والرؤية التشكيلية التي تسخر آلة التصوير باعتبارها أداة فحسب؟ دون ذلك يصبح المجال مفتوحاً لتأكيد القيمة الإبداعية للتصوير الضوئي، والحديث عن جمالية الفوتوغرافيا، وخصوصياتها التشكيلية والتواصلية. ثم إن الحديث عن الفوتوغرافيا الفنية يفرض الانطلاق من الإمكانية التي يُـتيحها الحامل الضوئي لتوظيف الرؤية التشكيلية في إنتاجات تحظى بمشروعيتها الثقافية، فتصبح هذه الأعمال ذات قيمة فنية، تعكس دور المقومات الحسية ومؤاطراتها الخلاقة في إعادة إنتاج الموضوع البصري وتشكيله، وفق رؤية فنية تَسْتَقِي أساسها الإبداعي من الثقافة الفنية والقيم الجمالية.

من هذا المنطلق، يَجْـدُر التدقيق، في أن التصوير الفوتوغرافي الفني، لا يقتصر في إطاره التجريبي على توظيف الإمكانيات التقنية لآلة التصوير وخاصيتها التمثيلية فحسب، بقدر ما يحيل على بعده التشكيلي المتمثل في الاشتغال على الخصوصيات للوسيط الفوتوغرافي، نافيا بذلك حياده. فإذا كانت القيمة التشكيلية للصورة الفوتوغرافية تقترن، إلزاماً، بالخطاب الذي يصوره حاملها، فإن هذا يعني أن إمكانية توظيف الحس الفني تَـخُـصُّ الرسالة الفوتوغرافية، أكثر ما تتناول الحامل في حد ذاته، فيصير الخطاب الفني مقترنا بأبعاد الترميز في الرسالة، وبالنسق الدلالي داخل خطاب الصورة. أما إذا اقترن الخطاب الفني في الفوتوغرافيا بمستوى ثان، يتجاوز حدود الرسالة، ويركز على الوسيط باعتباره يقدم حاملا فنيا لمقومات الحس ومؤطرات الخيال، ودورها الخلاق في إنتاج جمالية بصرية، فإنه سيمكن تناول التصوير الفوتوغرافي كتقنية تشكيلية، يمكن توظيفها في الإبداع الفني، وذلك دون أن تبقى القيمة الجمالية والخاصية التشكيلية حبيستَيْ المبدأ التقني، ومجهوده المحاكاتي في صياغة الدال البصري وفق تعاقدية تُضفي الدلالة وتولد المعنى. وفي هذا السياق، يمكن صياغة ما سبق، لطرح سؤال شائك عما إذا كانت القيمة الفنية للصورة الفوتوغرافية مرتبطة بطبيعة الوسيط وسعيه إلى إنتاج رسالة دالة، أم أنها مستقلة عن محتوى الخطاب، وتقتصر على شكله الصرف؟ (17) قريبا من نفس الأسئلة، وإذا ما تعلق الأمر هذه المرة بمفهوم الفوتوغرافيا نفسه، فيمكن استحضار سؤال آخر على قدر كبير من الأهمية، سؤال يفرض نفسه وهو : أليس الفن الحديث فنا فوتوغرافيا بالدرجة الأولى ؟ إن الفوتوغرافيا أو الفوتوغرافي photographique، يتجاوز

إمكانية توظيف الحس الفني تَـخُـصُّ الرسالة الفوتوغرافية، أكثر ما تتناول الحامل في حد ذاته

نتاج الغرفة المظلمة. فهو يحيل، من جهة على فلسفة للزمن (اللاستمرارية، الحادث contingence)، ويحيل، من جهة ثانية، على صيغة في النظر(المائل، العمودي)، وفي الفكر أيضا (اقتطاع، تثبيت، قطع، تشظي). هل رحل هذا المفهوم تماما عن الفنون البصرية، خاصة، والحقل الثقافي عامة ؟ ألا يقيم بشكل ما في حقل خاص ثقافي أو معرفي معين ؟ (18)

ثمة إثباتات أو آراء أخرى يمكن استحضارها في هذا السياق، ليس لفرض أو تثبيت رأي ما، في القراءة والنقد، بل للوقوف على ما أصبحت الصورة تشهده من تحولات مذهلة في عصر الرقمية. ذلك أن ما يحدث في ثقافة الصورة الآن هو محصلة للثورة التكنولوجية، وهو حدث يقارنه بعضهم باكتشاف الكتابة، وميلاد فن التصوير الزيتي واختراع التصوير الفوتوغرافي. إنه ميلاد لأداة جديدة في الإبداع والمعرفة. وقد اتضح، في ضوء هذه الثورة الخاصة بعالم الصورة، أن التكنولوجيا القديمة (الكيميائية والبصرية)، هي تكنولوجيا محدودة وارتجالية، في حين تحمل التكنولوجيا الإلكترونية الجديدة وعودا بتدشين حقبة جديدة من الحرية والمرونة في خلق الصور. إن هذا يرتبط بذلك الإحساس الخاص بأن التصوير الفوتوغرافي قد يكون تصويراً مُقَيَّداً من خلال الآلية المحددة الخاصة به، وكذلك من خلال النزعة الواقعية الملازمة له، وأن الخيال الفوتوغرافي خيال محدود، لأن كل ما يطمح إليه صاحبه لا يتجاوز مجرد التسجيل للواقع(19)، وعبْر الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون والحاسوب، استطاعت آلات البصر، في قرن ونصف من الزمن، وبانتقالها من الكيميائي إلى الرقمي، أن تحتوي الصورة القديمة « التي يصنعها الإنسان بيديه ». وقد نتجَتْ عن ذاك شاعرية جديدة، أي إعادة تنظيم عام للفنون البصرية (20)، ولو أن « وارهول » يرفض فكرة النظر إلى الفن بوصفه إبداعاً أصيلا ومُتَفَرِّداً في الزمان والمكان، ومَهّد الطريق للقول بأن رسالة ما بعد الحداثة تكمن في أن الصورة قد أصبحتْ الآن سلعة تنتَج آليا، وجزءا من منظومة السلع والاتصالات الكلية(...) فقد أصبح الفنانون الآن واعين، على نحو ما، بالطفرة الثورية التي حدثت في الوعي بسبب الثورة في مجال الصور والتصوير، التي تمثلت باكتشاف التصوير الفوتوغرافي، والطباعة الرقمية (21).

تحمل التكنولوجيا الإلكترونية الجديدة وعودا بتدشين حقبة جديدة من الحرية والمرونة في خلق الصور

زوم الختام (بالأبيض والأسود)

التجربة الفوتوغرافية لنور الدين الغماري، تجربة جمالية تحتفي بالعين ومُنجَزِها بشكل أساس، وللأثر الفني بها (الصورة الفوتوغرافية)، كما للعين (عين الصورة والقراءة)، ذاكرتان: ذاكرة قبْلِية، تحتفظ بها العين والأثر، معا، في لُحمتهما، في زمنيتهما الخالصة، وذاكرة يؤسسها إيحائيا كل منهما على وجه التحديد (العين والأثر)، لحظة اقتطاعه من الزمن. نفْس الإيحاء يواصل هذا الأثر إحالته على عين قارئة أخرى، تَبْسُط دلالته أو تكثف من رمزيته، تحركها في الثابت والمُعْتِم والمنسي، تُغلقها أو تفتحها أيضا على المدهش وغير المتوقَّع. مِنْ ثُمَّ، تستيقظ ذاكرة العين والأثر فقط، حين تباشرهما القراءة. ومِنْ ثَمَّ تَنْهَض، عند الغُماري، أسئلة الأبيض والأسود، ومسألة التلاقحات الدلالية والنصية كذلك، باعتبار الصورة الفوتوغرافية نصا تصويريا Texte Pictural، أو فوتوغرافيا Photographique بامتياز. فَبْين عيون ثلاثة مُقترَحة، متنازعة القَصْدية في توصيف الأثر وقراءته: عين ناسخة œil scribe، عين قاطعة œil tranchant، وعين متعالية œil transcendant، يكْمُن رهان الأثر والقراءة معا، تتجلى بلاغة البصري وشاعريته ويتراوح تدليلهما الجمالي بشكل أساس. فبأي العيون الثلاث ينجِز الغماري بورتريهاته في هذه التجربة ؟ بها كلها، أم بعين أخرى قد تَقْلِبُ صيغة هذا التدوين البصري رأسا على عَقِب ؟

هوامـــش

(1) شاكر لعيبي، « لماذا يستخدم « رولان بارت « مفهوم « البلاغة « في الصورة ؟ «، جريدة « المدى « العراقية، العدد : 3692

(2) عبد الرحيم كمال، سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية (بارث نموذجا)، مجلة « علامات «، العدد 19، ص 96

(3) G.Gauthier, Vingt leçons sur l'image et le sens, edilig, Paris; 1986 , P 47

(4) رشيد الحاجي، الفوتوغرافيا التشكيلية وأسئلة التجريب، مجلة « علامات «، العدد 11، 1999، ص 119

(5) R. Barthes, la chambre claire, note sur la photographie, Gallimard, seuil; paris, 1980 P 8 - 142

(6) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، العدد 311، يناير 2005، ص 360

(7) سعيد بن كراد، سيميولوجيا الأنساق البصرية : الصورة نموذجا، موقع « د.سعيد بنكراد « على الإنترنت، أنظر الرابط : http://saidbengrad.free.fr/al/n5/11.htm

(8) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة : فريد الزاهي، الطبعة الأولى 2002، دار النشر « أفريقيا الشرق، الدار البيضاء «، ص 22

(9) المرجع نفسه، ص 100

(10) سوزان سونتاغ، حول الفوتوغراف، ترجمة : عباس المفرجي، الطبعة الأولى 2013، دار المدى، ص 86

(11) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، مرجع سبق ذكره، ص 29

(12) رولان بارث، المعنى الثالث، ترجمة : عزيز يوسف المطلبي، الطبعة الأولى 2011، بيت الحكمة، بغداد، ص 74

(13) رولان بارت، الغرفة المضيئة، تأملات في الفوتوغرافيا، ترجمة : هالة نمّر ومراجعة: أنور مغيث، الطبعة الأولى 2010، المركز القومي للترجمة، العدد 1464، ص 09

(14) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، مرجع سبق ذكره، ص 93

(15) دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة : محمد عرب صاصيلا، الطبعة الثانية 1997ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص ص 39، 40

(16) د.شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، مرجع سبق ذكره، ص 95

(17) رشيد الحاجي، الفوتوغرافيا التشكيلية وأسئلة التجريب، مرجع سبق ذكره، ص 115، 116

(18) عبد الكريم الشيكَر، نظرة حول الفوتوغرافيا في المغرب، موقع « د.سعيد بنكراد « على الإنترنت، أنظر الرابط : http://saidbengrad.free.fr/al/n5/11.htm

(19) د.شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، مرجع سبق ذكره، ص 391

(20) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة : فريد الزاهي، مرجع سبق ذكره، ص 213

(21) د.شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، مرجع سبق ذكره، ص 3

مقاربـــات فنيـــة



بنيونس عميروش

غنائيـــــة الألفيـــة
في مقام التجـــارب التشكيلية الجديدة

يتفق جل المهتمين والمتابعين للحقل التشكيلي، أن الفن المغربي الحديث والمعاصر، صار يُعَدُّ اليوم من أبرز التجارب التشكيلية العربية، لكونه اتَّخَذ مساراً بنائيا، مُنْسَجِماً مع أجواء وسياقات كل حقبة من حقب تاريخه الذي طبع انطلاقة الوعي الحداثي في خمسينيات القرن العشرين مع جيلالي غرباوي وأحمد الشرقاوي، وسجَّل مرحلة نُضْج أسئلة التعبير وآفاقه في الستينيات والسبعينيات، من خلال بحوث وطُروحات فريد بلكاهية، ومحمد المليحي، ومحمد شبعة، بمدرسة الدار البيضاء، ومحمد السرغيني، والمكي مغارة، وسعد بن شفاج، وغيرهم، بمدرسة تطوان، لتمتد مع يقظة فنانين من أمثال محمد القاسمي، وفؤاد بلامين، وبوشتى الحياني، وعبد الرحمان الملياني، وعبد الحي الملاخ، وحسين ميلودي، وحسن السلاوي، ومصطفى بوجمعاوي، وغيرهم من الأجيال اللاحقة.

هذا الحَراك الفني المُفْعَم بالرُّؤَى والمواقف والمطالب والطُّموحات، والذي ظل مُتَبايِناً بين مَدّ وجَزْر في العقود اللاحقة، حافظ على يقظته في السبعينيات، التي فتحت أفقا لأسئلة وطروحات تشكيلية مُلْفِتَة، فيما برزت استكشافاتٌ أخرى في الثمانينيات، وخاصة منها تلك الموسومة بتكريس ثيمة الجسد التي تُعْتَبَر من أبرز الاهتمامات البصرية التي وَجَدَتْ لها مُتَّسَعاً من الصياغات والمقاربات التشكيلية المغربية، (عزيز السيد، محمد الدريسي، محمد بوزيان، عبد الكبير البحتري...)، بحيث تم التفعيل المُثْمِر لِتَوَجُّهَات العلوم الإنسانية والاجتماعية حينها، والذي شكَّل فيه الجسد قُطْبَ الرَّحَى في فهم واستيعاب تطلُّعات المعرفة الجديدة الموصولة بامتدادات الوجودية (سارتر) بخاصة، وبالهوية ومفاهيم الحداثة بعامة. ففي تماهيهم مع «الموجة» (أو المَيْل الفكري والفني المُتَّبَع حينها)، بعد استكمال بعض فناني المرحلة دراستهم بالخارج، (الزبير الناجب، عبد الكريم الأزهر، شفيق الزكاري، نور الدين فاتحي...)، سجَّل عدد من جيل الثمانينيات المنعطف الذي يترجم تجاوز إطار التعارض القائم بين المدرستَيْن: التشخيصية والتجريدية، باعتبارهما النمطَيْن التَّصْويريَّيْن اللَّذَيْن ظلّا يُحدِّدان أساليب الممارسة التشكيلية بِرُمَّتِها، وذلك عبر اشتغال بعضهم حول الجسد (كعنصر ارتكاز للغوص في كثير الموضوعات) الذي يُفْضي بهم، بالضرورة، إلى المعالجة التشخيصية بدرجة من الدَّرَجات، مع الإصرار على تَعلُّقهم بالتجريد كأفق بصري يستجيب لروح الحداثة،



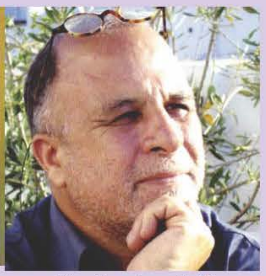



الفنان سعيد الراجي

الفنان محمد قاسمي

لِيَتِمَّ البحث عن مُخْرَجات تشكيلية تجمع بين التمثيل واللاّتمثيل La présentation. ويمكن مُلامَسَة هذا المدّ في مُنْجزات إبداعية راهنة، كما هو الشأن في أعمال يوسف الكهفاعي، وخالد نضيف، وأمينة رزقي، ومحمد قنيبو، («على منأى الجسد»، قاعة مقر مجموعة القرض الفلاحي بالرباط، 2018)، حيث التمثيل واللاّتمثيل يُعادلان الجسد واللاّجَسد، في الحين الذي لا تَحْتكم فيه الأجسامَ إلى قانون الجاذبية، لكونها مُتحلِّلَة، في غايةَ الخِفَّة والنَّزَقِية.





الفنان بوشتى الحياني

في مقابل ظهور أسماء أخرى في التسعينيات، ومنها النسوية، كمريم لعلج في فن التصوير La peinture، وإكرام القباج في فن النحت، ستبرز مقاربات تشكيلية مُبْتَكَرَة خارج إطار اللوحة بمفهومها المتداول، ضمن تجريب تقنيات وطرق تقديم مُخْتَلِفَة تَتوخَّى التركيبات الفضائية واعتماد الوسائط المشهدية الجديدة، يَتِـمُّ معها إعادة النظر في مفهوم الإبداع التشكيلي وأبعاده التعبيرية، كنقطة مفصلية في اتجاه تَيْسير المرور من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: منير الفاطمي، حسن الشاعر، فوزي لعتيريس، هشام بن أحود، حسن ضارسي، كنزة بنجلون، نجية مهادجي، محمد راشدي. مع هذا المنعطف الذي يشكل تدشينا لبناء تاريخ الفن المعاصر وفق سياق توجُّه منظومة الفنون البصرية التي تتداخل فيها الحقول والأجناس الإبداعية برمتها، سيتم فتح الأبواب على مصراعيها لأفواج هائلة من الممارسين في الألفية الجديدة، ليستمر النَّفَس المعاصر مع أسماء أخرى كيونس رحمون، وصفاء الرواس، وباتول السحيمي، وريم اللعبي، ومصطفى روملي الذي يبحث في طرق التوليف بين الفوتوغرافيا والغرافيزم والصياغات التركيبية، فيما ظلت اللوحة مُحَافِظَة على بُعدها التعبيري، كَسَنَد قيمي للمُساءلة والتجريب الذي ما زال يمنح فعل التصوير نبرته الحداثية لدى عديد الفنانين من الأجيال الجديدة الذين تخطَّوْا، في مجملهم، هواجس المحلية والهوية والتراث، وما رافقها من شعارات المرحلة، كما كان الشأن لدى الأجيال السابقة (في الستينيات والسبعينيات) من الفنانين المغاربة والعرب بشكل عام.

هذا التَّصاعُد الملاحَظ في ارتفاع وتيرة الإنتاج، وتزايُد عدد الممارسين، وبخاصة منذ مطلع الألفية الجديدة التي نحن بصددها، إنما يُعْتَبَر مُحَصِّلَةً لتنامي وسائل الاتصال الحديثة وانفتاح الإعلام البصري، وما صاحب ذلك من تسارُع تيسير مسار قنوات العولمة الاقتصادية والرَّقْمَنَة Digitalisation، وتبعات تأثيرها على الثقافات الكونية. كما أن الانتعاش الذي مسَّ «السوق» الفنية على مدار العُشَرِية الأولى وما بعدها، بات وراء نشاط مؤسسات الرِّعاية التابعة للأبناك (Les fondations)، وإنشاء العديد من قاعات العرض الخاصة في المدن الكبيرة كالدار البيضاء ومراكش، وإنشاء «دار الفنون» التابعة لمؤسسة «أونا» بكل من العاصمة الاقتصادية والرباط التي عرفت تدشين متحف محمد السادس للفن المعاصر والحديث في أكتوبر 2014. كما دفعت دينامية رواج العمل الفني الذي أشعل فتيل المنافسة، إلى إحداث مؤسسات البيع بالمزاد العلني بالدار البيضاء ومراكش اللَّتيْن دشَّنتا تنظيم دَوَرات البينالات بوصفها معارض كبيرة ذات بُعدَيْن وطني ودولي، موازاة مع الانفتاح الذي عرفه القطاع التشكيلي عالميا، بناءً على إمكانات التواصل الهائلة التي صارت تتيحها التكنولوجيا الجديدة، التي فسحت الطريق أمام نشوء شبكات ومجموعات لتنظيم المهرجانات والملتقيات والسامبوزيومات المحلية والخارجية. هذا الوضع المُحفِّز، والمتبوع بإقرار الدعم لقطاع الفنون التشكيلية والبصرية من لدن وزارة الثقافة، شجع على تنظيم جمعيات إقليمية وجهوية وإنشاء العديد من الإقامات الفنية الخاصة [1]، وهو الوضع الذي دفع إلى تكاثر عدد الجُمّاع Lescollectionneurs، والسماسرة والدُّخلاء (ممارسون وتُجّار) والمهتمين عموما. من ثمة، أصبح الفن المغربي مثار اهتمام سوق الشرق الأوسط





الفنان فؤاد بلامين



لوحة للفنان عبد الله الهيطوط

بخاصة، فيما غدت وكالة دولية مثل «كريستيز» تتبنى عدداً من أعمال فناني الأجيال الجديدة.

غنائية الألفية الجديدة

خلال عُشَرِيَّتَيْ الألفية الثالثة، ظلت اللوحة بمفهومها المتعارف سيدة الإبداع التشكيلي، فيما طبعت التجريدية الغنائية 2 (Abstraction lyrique) عددا لا يُسْتَهانُ به من أساليب الحساسيات الجديدة. ففي مقابل التعبيرات السابقة وخاصة منها تلك القريبة من أسلوب بيير سولاج Pierre Soulages، برزت أساليب غنائية مختلفة مطبوعة بقوة تعبيرية فائقة كما لدى مبارك بوحشيشي، وموسومة بطرافة تركيبية ولونية مُلْفتة، كما عند فؤاد شردودي الذي يقتحم القُماشة بكامل جسده ضمن طقس راقص. بينما تتّخذ الغنائية شتّى المظاهر عبر أساليب متينة ومتباينة، وهي التجارب التي سأحاول الوقوف عندها بالقراءة الموجزة.

1- غنائية ماجنة

تتمثل تجربة عبد الله الهيطوط في اختيار اللعب الخطي واللّطْخي في تنفيذ أعماله التي يختلط فيها البَدْء بالمنتهى، ضمن أثر حركات سريعة ومهووسة، إلا أن المعيارية التشكيلية حاضرة في جوهر الأثر وتداعياته، («إعادة تدوير الأنقاض»، قاعة «نظر» بالدار البيضاء، 2016). بعض العلامات والأشكال الإشارية المختزلة، وحدها تجُرك للقراءة داخل مشهدية مُتْخَمَة بالتّجريد، بينما التخطيطات العفوية تدفع بك لتَلَمُّس الفراغات (البيضاء) التي تمسي مُكْتَسَحة وأنت تتأمل مجمل التكوين: إن تداخل المملوء والفارغ بتلك البراعة، إنما توليفة لخلق توازن بصري يجعل الكل مُنْسَجِماً ومُتوافِقاً، ما يعني أن العناصر المشَتّتة بتلقائية بادية، تظل منظمة في العمق وخاضعة لحساب دقيق. مثل هذه الدُّرْبَة، تستند إلى التمَكُّن من القواعد، وإلى التكوين بالأساس (يمتهن تدريس الفنون التشكيلية)، فيما تقوم على سيرورة واعية من التجارب التي تضعه بين الإفادة والإضافة، في الحين الذي يتَمَثَّل فيه أساليب عالمية معروفة، (ماثيو Mathieu، أرتونغ Hartung، بولوك Pollok، روتكو Rothko، الغرباوي...)، تصب في التجريدية الغنائية Abstraction lyrique، لكن دون أن يجعلها موسومة بصفة المطابقة، بحيث يحفر من خلالها مخارجه الذاتية التي تمنحه انزياحه الخاص ولمسته الخاصة.

هذا المِراس أيضا، إنما هو نتيجة لتفاعله الدّائم مع المواد اللونية (المُصَنّعة منها والتقليدية كصباغة الجوز وغيرها من الأحْبار) والأسناد الورقية والكرتونية، التي طالما اعتمدها كدفاتر وسجلات لحفظ الذاكرة الطفولية المفعمة بالخربشات والإشارات والأرقام والرسوم المقتضبة والدالة،

المنبعثة من تراب وجدران إحدى القرى النائية التي ترعرع في فضائها، حيث المتلاشيات هي عصب اللُّعب والفحم سيد الأثر. بينما مربعات وسطور الكُرّاس المدرسي المزدان بالكتابة اليافعة، تصير عناصر وخلفيات عبر الكولاج الذي يُعَدُّ أحد الركائز الداعمة للعمل الفني عند الفنان عبد الله الهيطوط، الذي لا يتردد في إقحام وتوظيف كل ما حصلت عليه يداه من أنواع القرطاس وغيرها من المواد والسوائل الصباغية. الأصباغ التي تظل مخلوطة ومُتراكبة على السند، لتنْدَمِغ مُجتمعَةً بدرجات البُنيّ إلى أن يَسْوَدّ، وقلّما ينْجو البرتقالي من فقدان نصاعته في تناغم مع أحزمة الضوء المنبثقة من شفافية الأبيض، والسائرة في بعث التضادات Contrastes البديعة والمتجاوبة مع هيمنة المظهر الترابي، وكأن الانفجارات اللونية تنبع من سديم الأرض.

2- غنائية رمادية

يتخذ اللون في أعمال رشيد الطالب مرتبة الصدارة ضمن مجموع مكونات اللوحة، لكونه يشغر المساحة ويُشبع مساحة اللمسة (الكبيرة)، ويعكس طاقتها وهيئتها، فيما يعد العنصر الأساس في توزيع الضوء عبر أركان اللوحة (قاعة مقر مجموعة القرض الفلاحي بالرباط، 2017). من هنا تُمكن مقاربة لوحات رشيد الطالب المفعمة بالألوان، لكن دون زيادة ولا نقصان، وبعيدا عن نية أو فكرة التقشف اللوني. ذلك أن غنى اللون في هذه الحالة، إنما هو قصدية تعبيرية تتعارض مع فعل البهرجة المجانية، بينما تستجيب لحِرَفية لعب كروماتيكي، تحكمه ضوابط «الإنارة»، وآليات تخفيف الدرجات الضوئية، ما يقربنا من خاصية مِلْوَنَته (Palette) المحكومة بمِصْفاة ناظِمَة، تعمل على تقليل وتقوية الضوء بفارِق ضئيل، بطَريقة شبيهة بترخيم الصوت. فمن خلال التسوية الدقيقة لمعيارية الرمادي الذي يتدخل لتخفيف الإشراق اللوني، يتم ترتيب الألوان الرمادية Les gris colorés وفق منظومة ملائمة لكل تركيب ولكل جَوٍّ مشهدي.

إن المنظومة هنا، هي آلية تطبيقية مُحْكَمَة، تؤلف بين اللون (المبحوث عنه مُسبقا)، وحركة إسقاطه على الخلفيات المُصاغَة بتبادلات الأبيض والأسود والرماديات، لتدخل الرُّقْعات اللونية في تجاورات وتجابهات وتضادات ناعمة وحادة أحيانا، ضمن محاورة لونية في غاية الانسجام. غير أن الأمر يقوم، في الأصل، على تكوين بنيوي، يروم توزيع العناصر بحسبان عقلاني وحسي في آن، إذ يحتكم الكل إلى بنائية فضائية، يتم تقويمها بالإضافة والإزالة والتعديل، وكذا الإعادة التي تُضْفي على اللوحة صبغة الطِّرس (لون فوق لون). وإن برزت بعض الخطوط بتحفظ، فإن استدعاءها يأتي لخلق دينامية بصرية من جهة، ولتمتين توزيع الفضاء، في بُعدَيْه الرياضي والاستيعابي من جهة أخرى. من ثمة تأخذ اللمسات والمسطحات أمكنتها المناسبة والصحيحة، بحسب الإيقاعية الحركية التي تمليها اللحظة والحال الحدسي أيضا.


لوحة للفنان رشيد الطالب

بذات النَّفَس، تسير تَشكيلِيّة الطالب في اتجاه تكثيف المركز، وتنفيس الحواشي التي تندمج بالحواشي والخلفيات، عبر تكوينات إشعاعية، تتدَرّج فيها اللمسات المتباينة في المساحة واللون، بينما الضوء، يجعل السطوع مُلْحَقا بالنبر الكامد. وبالرغم

من كون الأعمال تنحاز إلى تجريدية متطرفة، فإنها تُقَرِّبُنا من طبيعة خاصة، نابعة من الإيحاء بعناصرها: التراب، الماء، النار، الهواء. بحيث يَبْرُزُ البُعدَيْن الأرضي والناري في مجموعة اللوحات ذات الطابع الساخن، من خلال هيمنة البُنّيات والأجُريات، بينما الهوائي والمائي ينبُعان من الصّبْغَتَيْن المائية والسماوية الكامنة في الأعمال التي يسيطر فيها الأزرق والبنفسجي. ومن ثمة، يدفع الفنان رشيد الطالب المرئي الخارجي نحو أسلوب غنائيته الداخلية، المُدَوْزَنَة بروح خيالية وحالمة، قابعة في مزاج جِدّي ويَقِظ، ينمحي فيه الاستسهال لصالح التزام إبداعي، تتآلف فيه الثقافة والتعبيرية والمهارة على حد سواء.

3- غنائية البياض

في مشاهدة لأمّة لمجموع لوحات فيصل حميشان، تنغمس العين سريعا في سطوة البياض المهيمن على المساحات المتوسطة والكبيرة نسبيا (100x 100سم – 100x 140سم)، بحيث تمسي المقاسات في هذه الحال، من أركان تقييم العمل، من حيث المعالجتَان اللونية والحركية، خاصة وأن انسكاب البياض وطريقة تفريشه وتَعْيين مسالك سيلانه، لا بد وأن تستوعبها المساحة المُقَدَّرَة قَبْلاً، إلى أن تتم عملية التثبيت Fixation، بالشكل الذي يجعل طاقة الفعْل بارزة وموحية، من خلال المساحة وعَبْرها.

نحن أمام توليفة بصرية مفرطة في التجريد («عتمة ونور»، رواق مؤسسة محمد السادس للأعمال الاجتماعية بالرباط، 2018)، لا تحتمل أي توجيه سردي، بينما تترجم فِعْل اليد والجسد ضمن حركية تركيبية مدفوعة بشحنة انفعالية، تنشد للتّوّ اكتمالها كتجميع أوتوماتيكي للعناصر المادية وأثرها. ففي هذا الترتيب البديع للتجاوُرات والتضادات Contrastes والتناغمات، يكتمل الإنشاء المادي كـ «صورة» مجازية مختزلة للفعل والحركة، وما يقبع بين ثناياهُما من أنفاس وهواجس وأحاسيس، سرعان ما تمتد للمتلقي وتدفع به للتأمل والتساؤل. ومن ثمة، نلامس سرائر العلائق الكامنة بين الانفعال والتفاعل، التفاعل المُزْدَوَج كسيرورة للبناء التشكيلي في حد ذاته، وكسيرورة تواصلية تنسج خيوط القراءة والتذوق.

في هيمنة البياض وتدرجاته، ينتظم ذلك الالتحام المادي الذي يسنّ قواعد خفية لاشتغال حثيث حول الضوء، باعتباره أهم مقومات البحث التشكيلي لدى فيصل حميشان الذي يحدد بدقة فصيلة الألوان الرمادية التي تتراوح في مجملها بين الأوكر والبني والأجُري والأخضر المسْوَدّ، ضمن تنويع كروماتيكي مشدود ومختصر، إذ يخضع لاحتكام نوراني في حالات الانقشاع والخفوت والتلاشي، بحيث يسير التكوين في اتجاه تحوير بصري ينتصر لتوالد التضادات والتوافقات المادية الشفيفة، التي تنسجم مع بُقَع الحياكات Textures المُحَبَّبَة الموصولة بدَوْزَنَة المَلْمَس كمُعْطى مرئي يروم تشذيب التوازن وتغذية الجاذبية. فيما تبقى المعالجات الضوئية المرهونة بشيوع البياض ومُجاوراته (من الأبيض الفاتح إلى درجات الرمادي)، هي ما يشكل الخيط الناظم بين اللوحات التي ترسم مختلف أشكال التقابلات والتواشجات، لتظل العناصر مخلصة لتأليف مَشْهَديات طريفة ومتكاملة، تعكس متوالية استرسالية لانفعالية مُتأَصِّلَة، تستند إلى بواطن الذات بقدر ما تستدعي توترات الوعي.



لوحة للفنان زين العابدين الأمين

> **يقدم زين العابدين امتداداته الأسلوبية التي ظل، عبرها، وفيا لإقلاليته الموصوفة بالتقشف اللوني، وتواتر السواد الذي يتبوأ الصدارة القائمة على الطَّلْي والتَّلْبيس اللَّذَيْن يلحقان أسناده الموزعة بين القماش والورق والكارتون والخشب المسترجع، بينما يذوب الكولاج بفعل التغرية التي تتحول نفسها إلى فرشة عجين سوداء**

4.- غنائية النار

في أعماله («امتلاء» «Plénitude»، قاعة «نظر» بالدار البيضاء، 2016)، يقدم زين العابدين امتداداته الأسلوبية التي ظل، عبرها، وفيا لإقلاليته الموصوفة بالتقشف اللوني، وتواتر السواد الذي يتبوأ الصدارة القائمة على الطَّلْي والتَّلْبيس اللَّذَيْن يلحقان أسناده الموزعة بين القماش والورق والكارتون والخشب المسترجع، بينما يذوب الكولاج بفعل التغرية التي تتحول نفسها إلى فرشة عجين سوداء، تعيدنا إلى منبع والسواد (ومجاوراته اللونية) الذي طالما انْبَعثَ في الأطراف بفعل النار، إذ ظل الحرق لدى الفنان من التقنيات الأساسية في الترميد والتسويد وخلق آثار التفاعلات الفيزيائية. لعل ذلك ما دفعني إلى القول، وبعيدا عن البُعد التمثيلي (Représentation)، بكون أعمال زين العابدين الأمين تنحدر بنا إلى زمن الفوتوغرافيا البُطولي المرتبط بـ«اللَّونَيْن» الأبيض والأسود اللَّذَيْن يكتسحان أرضية اللوحات بتكافؤ سِجالي منذور لتناغم الملْء والفَراغ. ناذرا ما ينضاف الأحمر أو البرتقالي أو الأزرق، بِحُسبان للتذكير بفاعلية التلوين وجَدْواه، في الوقت الذي نعي فيه كون الأَبيَض والأسود يَنْصَرِفان من دائرة الألوان، ولذلك يَتَّخذان الحِياد (les non couleurs). أليس هو الحياد الذي يجعل الأعمال مدفوعة لتندمج في ديمومة تجريبية تتطلع إلى استدراج مفاتن النور ونقيضه؟

في هذا السياق، تنبعث تلك التجريدية اللاَّشَكلية عامة، والمُفَعَّلَة بحركية اليد وهي تُهَيْكل التضادات القصوى، ضمن توزيع فضائي يتوخى التوازن البصري، بقدر ما يُقيم توليفات عَفْوية في المظهر ومحسوبة في العمق. فيما الدرجات الضوئية وفواصلُها المُنْتَعشة بين انقشاع وانطفاء، إنما هي سيرورة لمعالجة مفهوم الشفافية المتفاعلة بين الخلفية العذراء (أبيض القماشة الأصلي)، ومادية اللون كعجينة صباغية من جهة، وكسُيولَة مائية (مَرَق اللون) من جهة أخرى. من المادة ذات البُروز الخفيض إلى الماء إذن، تتخذ الشفافية مجراها، بينما الإحاطات (les cernes) وحواشي الأشكال تَرسيمٌ لتفاعل كيميائي بين الكُلّ. بينما الخشب المُسْتَعاد من طبيعته التجزيئية (قطع طولية والمتلاشية، يخضع للمعالجة والتجميع المُتَجاور، في تَوازٍ رائق مع تحميل العلامات المُنتصبة والمُمْتَدَّة نحو الأعلى، ضمن تناسُلية تُحيل على خُصوبة وَلودَة، حيث الحياة تتعدى دلالة الإشارات الخطية الواقفة والمُتكررة، لتَشْمَل دينامية التشكيلية Plasticité، المُوَجَّهَة بإيقاع حَرَكي يستجيب لصدى الذات المحمومة وهي تنفش أنفاسها عبر وَقْع الفرشاة العريضة والمتناغمة مع كل شهيق وزفير. بذلك تنطبع تجريدية الجسد المُتراقص والمُتَماهي مع طقوس الحَكّ والدَّعْك والـلَّمْسَة المُستَرسَلة والمُراوِغة. بينما التشوير (Signalisation) المفتوح، يدفع بنا لاستدراك «الصُّوَر» الكامنة في إمكانات قَلْب وتَدْوير اللوحات المستديرة في اتجاه تبديل نقط استدلالها، وتحويل خرائطها اللاَّشكْلية (Informel)، لتَتَمَثَّل دَحْرجَة العالم، كانعكاس لحركية مركزية مستدامة ولامتناهية. تلك هي ميزة الأسناد الدائرية عند الفنان زين العابدين الأمين. فسرعان ما تقحمنا في مشهدية جغرافية بديعة، تدعونا لقراءة القشور والحياكات المستعارة من النتوءات المادية، والمصاغة بشاعرية معيارية تنتصر خلالها الخِفَّة في مقابل الثِّقل المَقصي، حتى تُبقي المفردات والعناصر الدينامية على إيقاع رَقْصها. ذلكم أن الخِفَّة في هذه الحال، تظل جوهر الأَسلوب القائم على اختصار لوني وشكلي ملحوظَيْن، حيث الشكل نفسه يَنْصاع للتفجير بتداخل الضربات الخاطفة والمتعاقبة في تذويب حدودها، لتوسيع

مجال توليف العلاقات السَّلِسَة بين مجموع أركان المساحة التي لا تكاد تخلو من هُبوب الفراغ، وكأننا في حَضْرة الاختزال التعبيري الموصول بقصائد الهايكو.

5 غنائية الفيض

فوضى الحركية أو حركية الفوضى، هي السِّمة الشاملة المنبعثة من مجمل لوحات عبد العزيز أُصَالح («تداعيات الفيض»، رواق مؤسسة محمد السادس للأعمال الاجتماعية بالرباط، 2012). على وقع شطحات اللمسات واللطخات يذوب اللون الخالص، مثلما ينمحي الشكل الخالص. وحدها الضربات المنزلقة وما تُحدثه من تَبْقيع مادي، هي ما يشكل هذه المناظر الطبيعية المُتصحِّرة المبثوثة في جغرافية اللامرئي واللامتوقع، لتُقحمنا في مشهدية ذاتية مُقتطَفة من متخيل طري ومدعوم بنَفَس انفعالي مُحكم. عبر هذه التجريدية الغنائية lyrique، القائمة على تلقائية مفرطة ومُوجَّـهَـة في آن، تتخذ التقنية نَسقها التوليفي لاستخلاص التكوينات الزئبقية، وحصرها من خلال التراكب اللوني، الموصول بالإضافة والإعادة والتشطيب والمسح والخدش والحك والسَّيْل...عبر ذلك، تتواشج التقنيات المختلطة في تفاعل مع التراكُب المادي الخاضع للتغطية والإبقاء والتكامل. ففي فوضى الحركية، يَكْمُن ذلك النظام الباطن الذي يُهنْدس خريطة وانخراط العناصر من جهة، ويُعدِّل أثَر مَجْرى حركية اليد والجسد معا.



لوحة للفنان الراكب الحَيْسَن

في هذه الخَلْطة الموسومة بعفوية ملحوظة، وبفعل استثمار الفراغات المُسْترسَلة عبر الألوان الرمادية les gris colorés، تتشكل تداعيات البياض بانعكاسات لِمَّاعة تستعير فُرشة الغدير. في عتمة التضادات تبزغ تلك المادية الباعثة على لون الصدإ المعدني (البُنِّي الميال إلى الأسود بتدرجاتهما)، الذي يوغلنا في جوف البسيطة. كأن الأمر يتعلق بمُحاورَة رمزية بين التراب والماء، لاستشعار ما يترتب عن زواجهما السرمدي من عنفوان وإخصاب... الإخصاب الذي يعيدنا لتأمل فضاء اللوحة المُزْهر بالمَجاري والأخاديد والسوائل المتدفقة والرشاشة. وعلى عكس العناصر المنفلتة على الدوام (الشكل، اللون، المادة)، يبقى الخط ثابتا وقابلا للتحديد والاسْتدْلال البَصَريَيْن ضمن مكونات اللوحة. فعبر حفره على سطوح المادة بدرجة محسوبة تقلُّ فيها نسبة التلقائية، تتم عملية توازن العناصر بناءً على تركيب خفي ومحسوس. فيما يُضفي بُعدا غرافيكيا يفيد الوصال والترابط ويُخفِّف من سطوة الدينامية والتداعيات الهاربة والمارقة.

في تنويع الأسناد (ورق، كرتون، خشب، قماش)، المقرون بتنويع التقنيات، يُمسي التصور الأسلوبي قابلا للإنجاز والتجريب الذي يُسْعِفُه التحكم الحرفي ويُنَمِّيه. إنه التمكن القائم على مرجعية التكوين بالأساس (الباكالوريا التقنية: فنون تشكيلية ومدرسة البيضاء العليا للفنون

في هذه الخَلْطة الموسومة بعفوية ملحوظة، وبفعل استثمـار الفراغات المُسْترسَلة عبر الألوان الرماديـة les gris colorés، تتشكل تداعيات البياض بانعكاسات لمَّاعة تستعير فُرشة الغدير. في عتمة التضادات تبزغ تلك المادية الباعثة على لون الصدإ المعدني

الجميلة والمركز التربوي الجهوي بمراكش). من ثمة، يمكننا تلَمُّس خلفية إنتاجية هذه التجريدية المُؤطرة بمعارفها. في هذه السلسلة الواعدة والمنسجمة، يؤكد عبد العزيز أصالح، مرة أخرى، مقدرته الإبداعية في تثبيت هذه التعبيرية الذاتية المكثّفة عبر مقاطع أرضية مُتخيلَة تُحاكي نُزوعه التّرابي الذي يُضحي معه الرقص الحركي آلية لَعْبِية تدفع بالفيض إلى مداه، لكن بمعيارية تقويمية تنتصر لجمالية إقلالية مُفعمَة بأضواء الانزياح.

6 غنائية النور



لوحة للفنان المهدي مفيد

مع أعمال الراكب الحَيْسَن، نحن أمام مفارقة كروماتيكية تتعلق بعنصر اللون. اللوحة الواحدة (على حدى) تمنحك الانطباع بتقشف لوني يشير إلى الميل نحو المونوكروم، أو اعتماد لونيْن على الأكثر (اللون ونقيضه - اللون ومُكَمِّله)، فيما تمنحك سلسلة الأعمال في كُلّيتها الإحساس بنوع من الإفراط في تنويع اللون، كأن الأمر يتعلق بمشهدية ربيعية، أو بمقاطع مشتقة من مناظر طبيعية وجغرافية، بالرغم من الاجتياح البَيِّن للنبر التجريدي.

هذا النبر التصويري البعيد عن الواقع المرئي، المتماسك والقائم على العفوية والتبقيع، إنما هو اختيار تجريبي يجعل من اللطخة وحدة تعبيرية قابلة للمَدّ والتقليص، التفريش والتغطية، الحجب والكشف. بينما عامل التكرار، أي توالي لمسة الفرشاة العريضة، تتفاقم في تجاوب تام مع الجسد المحموم، إلى أن تغطي القماشة بكاملها. والعملية التنفيذية في مجملها، تتفاعل باسترسالية إيقاعية، بقدر ما تستند - من داخل الإيقاعية العَمَلية نفسها - إلى التشذيب والترك والدَّوْزَنة والتصحيح. من ثمة، فإن مفاهيم بصرية تُختزل في الإشراق ودرجاته، تتوغل بين ثنايا اللون، من طبيعته المادية كعجينة إلى الكيميائية اللونية كماء، كلُوَيْن Teinte، كمرق لون. إذ يتشكل اللون ويتفاعل، ليس فقط من خلال صفة اللون فحسب، بل من خلال طبيعة مادِّيته أيضا. هكذا يحرص الراكب على ركوب التماهي المتبادل للون في بُعْدَيْه المادي والشفاف، والبحث في الموازنة المرئية بين النقيضين: الظل والضوء في الأصل. وإلى جانب الصياغة الضوئية المنبثقة من اللون ومن فعل التلوين، يأتي الكولاج لاستدعاء أنواع من الأوراق الرهيفة، كتقنية نزكي وتعضد التوافقات الضوئية ومستوياتها، لاستخراج وتنويع درجات الشفافية، كمبدأ محوري يوحد بين الأعمال، بقدر ما يعمل على تحويل الأسناد من الصبغة الملساء إلى الصبغة الناتئة (نتوء خفيف) ذات الحياكات Textures المتفاعلة مع التَّحْت والفوق، لان الأمر يبقى في نهاية المطاف مرتبطا بتشبيك واصطياد قشرة شَفِيفَة بدرجة مختلفة عن سابقاتها. فبالنظرة الحصيفة، وباستدراج الكتل الصغيرة التي تشكل التَّضادات البارزة ضمن المساحات الشاسعة والمطبوعة بالضربات المتتالية والمُتراكِبة، تُمكن ملاحظة الأشكال المقتضبة، وتَمثُّل اشتقاقها الشكلي والرسمي (من الرسم) من الحروف العربية، على اعتبار التبقيعات اللونية المختزلة تترجم التوليفات المكثفة للمفردة الخطية، ليس ككتابة، بل كعلامات فقدت جنسها القِرائي لتتخذ أشكال جديدة، منذورة للاختصار والتحول والاندماج ضمن حركية موجَّهَة بخلفية نَغَمِيَّة. فبهذه الأعمال المنسجمة («رؤية

أخـرى»، المتحف البلدي للتراث الأمازيغي في أكادير، 2016)، يقدم الفنان الراكب الحَيْسَن متواليته الدينامية، الموسومة بحس ذاتي ملحوظ، كي يوقع المسافة بينه وبين تسويغاته وكولاجاته المكتسحة بفرشاته السريعة والبديعة، فيما يضعنا كمشاهدين بالقرب من قماشاته المزدانة بالضوء، ويقحمنا في حمام النور الذي يسعفنا في استرجاع مناخ انطباعي، حيث الضباب والانقشاع والإشعاع، صيغ منبعثة من رحم البسيطة المغلفة بطبيعة معجونة بنَفَس تجريدي نقي وصادق.

بطبيعة الحال، يضيق المجال لقراءة جميع التجارب الجديدة ذات النفس الغنائي، غير أن ذلك يدعونا للإشارة إلى أخـرى ذات صلة، كأعمال سعيد الراجي وتوفيق شيشاني نوال السقاط (من الدار البيضاء)، وحفيظ ماربو وعبد العزيز لغراز (من أكادير)، وأنس البوعناني (من أصيلة) وبلال الشريف (من تطوان) والشيخ زيدور (من فاس) وعادل حواتا (المقيم في بلجيكا) الذي يشتغل بتأن حول تفاعلات المادة التي لا تنفصل عن الطبيعة اللونية الصافية الموسومة بغنى نوعي يستدرج الاسترسالات الضوئية التي تربط بين مكونات اللوحة التي تتخذ الدائرة فيها شكلا دالا يرمز إلى البعد الكوني والانتماء إلى الأرض التي يبتغيها الفنان مفتوحة، ولذلك تأتي التركيبات الهندسية الممتدة والتقطيعات كاستعارات مشهدية تحاكي الانفصالات الفضائية والحدود التي تجعل الحيوات مسيجة («صدمة» «Adversité»، قاعة نظر بالدار البيضاء، 2016).

عن التكوين الهندسي

هذا المد الغنائي الجارف الذي يعمل على استكشاف الـدواخـل والبواطن بدرجات متفاوتة من الشّـطح والتلقائية التي غالبا ما تجعل الجسد بكامله في حالة تفاعل قصوى مع السند أثناء الإنجاز، إنما انتصار للبعد اللّاشكلي (Informel)، الذي يعكس المكنونات الذاتية بالدرجة الأولى، فيما ينسجم مع خصائص الحداثة التصويرية Pictural التي تنسجم أكثر فأكثر مع مظاهر التجريدية في كُـلّـيتها. غير أن ذلك لم يمنع آخرين من اختيار عناصر هندسية بسيطة، كما عند أحمد الحياني الذي يُركز على الشفافية La transparence، كمُـقَـوِّم أساس في تراكيبه المشرقة باعتماد المونوكروم. بينما تجعل التكوينات الهندسية اليد في خدمة التوليف العقلاني ضمن تعبيرية متناسقة لا تخلو من حس حداثي كما سنرى في النموذجين التاليّيْن.

1- شاعرية المعدن

تدفع بك لوحات محمد حافظي إلى الذهاب بعيدا في تخوم اللون، حيث يجد الرائي نفسه أمام تناسلية لونية بطبوع دينامية، يتخذ فيها التوليف الكروماتيكي صفة البهاء والنقاء بقدر البذخ الذي ينهل من كل الفصائل اللونية، بما فيها الرمادية Les gris colorés، فيما ينزاح عن البهرجة المرتجلة لكونه مرتب ومنسّق بمنطق رياضي لا يخلو من بعد وجداني يتوخى بلوغ أقصى مدارج البهجة والرونق (رواق محمد الفاسي بالرباط، 2017). نحن بصدد تجريدية هندسية تتوارى فيها المستقيمات لصالح المُنْحَنيات الفاعلة في ترسيم الأشكال العضوية والجَنينِيّة



لوحة للفنان محمد حافظي

في مقابل هندسية الأشكال وخطِّية الأسلاك كمستقيمات للوَصْل، تتمثل التَّشابُكات عبر نِظامِيَّة الدوائر الفارغة لاستنبات دور النقطة في تنويع مشهدية العمل الذي يرتقي فيه التكوين Composition ومقاييس البُعْد (مسافات العمق) إلى تحويل المساحة من التسطيح إلى التجسيم

التي تنسج تلك التشابكات والمتاهات الموصولة بمتعة بصرية متناهية. في هندسية حافظي المركبة والقائمة على دقة التصوُّر والإنجاز، يُعَضِّد الزُّخْرُف مكانة التعبير في الوقت الذي لا تتخذ فيه الموتيفات أشكالا مستقلة كوحدات تَنْميقِيَّة منفصلة ومعزولة، لتجد امتداداتها ضمن مسارات التخطيطات والتقاطعات. بينما يجد البعد الغنائي صَداه بحُسبان في ثنايا التزاوج والتداخل بين عناصر التشكيل الفوقي والفُرْشَة التحتية التي تمثل الخلفية الموصوفة برماديات لونية ديناميكية وتلقائية تُخَفِّف من كثافة الهندسة. هذا الإنشاء الذي يحكم نسق الفوق والتَّحْت، إنما يقوم على معالجة ضوئية رصينة، تُحَمِّل كل كتلة لونية درجة نصوعها وخفوتها، لينطبع التراكُب والتنضيد Superposition عبر منطق بصري محسوب من خلال درجة الشفافية التي تُدَوْزِن قياس الوضوح والضبابية، حيث يَكْمُن تحريك العناصر بين درجاتهما داخل إيقاع توالُد انسيابي. ذلك ما يجعل أعمال محمد حافظي قريبة من الفن البصري (Optique art / Op'art) الذي يتصل بالتوهيمات البصرية التي تنتج إحساسا بالحركة.

في المقابل، تجد المادة صداها في لوحات أخرى دون أن يفقد اللون ألقه، حيث اشتغل فيها حافظي بمبدأ التجزئة، لكن مع العمل على خلق علاقات وتجاذبات تشكيلية بين رقعة التلوين (بذات الأسلوب التلويني) وباقي مساحة اللوحة المَيَّالة إلى المونوكروم، استنادا إلى هيمنة البُنّي والأوكر اللَّذَين يعكسان السُّمْك الدقيق لنتوءات المادة وعناصرها المؤلَفة من القوالب المسطحة (مختلف أشكال المرسام Pochoir)، التي تم استعمالها مسبقا بما فيها السّالب والموجَب، إضافة إلى عديد المَلامس والحياكات Textures الشَّبَكِيَّة البارزة عبر التجاعيد والتَّثْنيات والخطوط، ضمن تكوينات منسجمة تعمل على الإشراك البديع بين العناصر ككل. من ثمة، تلبس المساحة المادية مَظْهَرِية النُّحاس «الأحمر» الممهورة بالصدأ «الأخضر»، فيما تنبعث من جانبها شعلة اللون (رقعة التلوين) المُفَعَّلَة بتشديد النور النابع من قوة التضاد Contraste بين المُضيء والمُعْتَم، ما يدفع بنا لاستحضار ثنائيات النهار والليل، الوجود والعدم.

إذا كان البْرونْزْ هنا مجرد توهيم لوني لمضاعفة الحس المادّي، فإن المادَّة المعدنية تجد مرساها الفعلي في مجموعة أعمال تندرج ضمن دائرة التعبير الحَجْمي ذي البروز الخفيف (Bas-relief)، في الوقت الذي تتمثل فيه القطعة النحتية لدى حافظي على شاكلة اللوحة، القائمة على تجميع Assemblage مسطحات هندسية من صفائح معدن الإينوكس Inox المُقَطَّعة بعناية والمتباينة من حيث درجات الكُمْدَة Opacité واللمعان. فيما يستوي تثبيت العناصر من خلال التلحيم والتسمير (الربط بمسامير River). من ثمة تتفاعل المستويات Les plans من خلال اللعب المرن بالأشكال والأسلاك والتشابكات، فيما هي تلاعبات بعناصر التشكيل الأساسية (الشكل والخط والنقطة): ففي مقابل هندسية الأشكال وخطِّية الأسلاك كمستقيمات للوَصْل، تتمثل التَّشابُكات عبر نِظامِيَّة الدوائر الفارغة لاستنبات دور النقطة في تنويع مَشهدية العمل الذي يرتقي فيه التكوين Composition ومقاييس البُعْد (مسافات العمق) إلى تحويل المساحة من التسطيح إلى التجسيم، بينما أشكال الألومينيوم الملون (الأحمر والأخضر) تتمثل كَحَصّار بصري يمنح الرؤية بعدا كروماتيكيا من جهة، ويعمل على تخفيظ حدة تدفق الإشراق المعدني من جهة أخرى.

في هذه الأعمال التي تجتمع كثلاثية أسلوبية متناغمة، من التصويرية التلوينية والمادية إلى التشكيليّة الحجْمِيَّة، يحتفظ الفنان محمد حافظي الذي يمتهن الديزاين

الداخلي، بتعويم مفرداته البصرية المتراقصة عبر تفريغ إيقاعي شديد التنظيم والمنهج، فيما يضع نفسه أمام تحدٍّ تقني لا يمكن بلوغه دون التحلي بالصبر مع التمكن من حرفية عالية تتخذ فيها المهارة الرفيعة قطب الرحى في الإنشاء والتأليف.

2. مدائن قمرية

في أعمالها المُنْجَزة بين مراكش مدينة الأصل ومارسيليا مدينة الإقامة («غيوم مدفوعة بالريح»، رواق «لاتوليه 21» بالدار البيضاء، 2011)، تكشف الفنانة شروق حْرِيِّش على روح شَفيفَة تقوم على نزعة استيعادية تتقاطع من خلالها سيرة الذاكرة والجسد عبر استحضار الأَفْضِية المَدِينِيَة وإعادة بنائها بخيال طافح يتوسَّل بأدوات المهندس المعماري، حيث التسطير والتخطيط المطبوعان بدقة على الخلفية البيضاء شديدة النصاعة، هما ما يُشكِّل بِنْيَة التجَمُّعات البِنائية وتعاريجَها. فيما يحتكم فضاء اللوحة لاستحواذ الكرافيزم، ليبقى الخط سَيِّد المقام على الدوام. بينما توزيع المساحات المتناثرة يظل مرهونا بتوليفات المملوء والفارغ، في تناغم موازٍ لإيقاع التناوُب بين السّالب والمُوجَب، كتعاقب مفصليٍّ بين الأبيض والأسود اللذيْن يَحْصران المَناظر الحَضَرية في مناخ بصري يَحْتَدُّ فيه التقشف الكروماتيكي، تماشياً مع طبيعة تصاميم التَّشْخيصات المِعمارية الثّلاثية الأبعاد. وفي اعتماد النظرة الفوقية (الغاطِسَة) Vue plongeante، تنبسط السُّطوح مُلَوَّحة بتفاصيلها، وخاصة منها صُحون استقبال القنوات الرقمية كإشارة إلى مجتمع الشبكة داخل «صورة» قَرْيَة العالم. بينما تنبع حياة اللوحة من نقطة المركز ليتأسَّس المشهد عبر تصاعد لولبي يعمل على إبطال ونَفْي البناء الواقعي الصرف، وتحويله إلى بناء طوباوي سلس يكشف عن حس فانطاستيكي أنثوي مرح.

إن الرسم Le dessin عند شروق حريش تأثيث لملحمة غرافيكية، يتناسل من خلالها معجم الأيقونات المنبثقة من الواقع المرئي «الغرائبي» الذي يسترجع روح البلد الأم، والواقع المتخيل الذي يفكك منطق التَّمَوضُع والتَّرابُط والترتيب، ويُعيد تشكيله استناداً إلى زخم عاطفي يترجم دواخل الفنانة التي تستعيد ذاكرتها النوستالجية المقرونة بفورة شعورية. من ثمة، ترتسم اللوحة بين «الأنا» الواقعية و«الأنا» التخييلية، فيما يزاوج العمل بين التشكيل المُتْقَن، والتركيب المُرتجل الذي لا يخلو من بَداهة مُعَقْلَنة. بذلك يُضحي التخطيط مناداة للأصل، وفعلا إبداعيا خاضعا لنمط التطويع الذي يتخطى الزمان والمكان، ويعمل بيُسر على تصوير تلك المدائن القمرية المُشعشعة والمُغرقة في الشفافية والحلم.

من أين يتأتى هذا التحويل التشخيصي الذي ينطلق من المرئي الواقعي؟ الأمر يتجلى في استبدال المنظور المخروطي La perspective conique الذي يَنْقُل الصُّوَر كما تراها العين البشرية، بالمنظور الفُروسي La perspective cavalière، الذي يعتمد خطوط التوازي والمعتمد في الرسم التقني. على اعتبار الأول معنياً بواقع الأشياء (الواقع المرئي) والثاني معنياً بحقيقة الأشياء. لذلك لا يَضيق العُمق في اتجاه نقطة التلاشي، مما يضفي على التلقي البصري صِبْغَة مغايرة وطريفة. وتبقى هذه المُغايَرة الطفيفة والمؤثرة التي يصعب استيعابها دون المعرفة بقوانين الرسم الهندسي المُجَسَّم، هي ما يجعل المشهدية الحَضَرية عند شروق حريش تتأرجح بين الواقعية ومُفارقاتها التي تَشْتَدُّ أيضاً،

تكشف الفنانة شروق حْرِيِّش على روح شَفيفَة تقوم على نزعة استيعادية تتقاطع من خلالها سيرة الذاكرة والجسد عبر استحضار الأَفْضِية المَدِينِيَة وإعادة بنائها بخيال طافح يتوسَّل بأدوات المهندس المعماري، حيث التسطير والتخطيط المطبوعان بدقة على الخلفية البيضاء شديدة النصاعة، هما ما يُشَكِّل بِنْيَة التجَمُّعات البِنائية وتعاريجَها



لوحة للفنان عبد الله الحريري

ليس عبر التكسيرات والتقاطعات والتداخلات الخطيّة، بل أيضاً من خلال كثافة الغرافيزم والوحدات الزخرفية المنتظمة حيناً، والمتطايرة حيناً آخر، في اتجاه تعبيرية تَـلاؤُمِـية مع الطبيعة المغربية المُعالجَة بِنَفَس تخطيطي يعكس عناصرها الظاهرة والخفية. وإذا كان المُلاحِظ يسجل مَـحْـوَ الأشباح الإنسانية في اللوحات المعروضة في البيضاء، فإن المتتبع يربط حضورها باسترجاع معرضها في «الشقة 22» بالرباط عام 2007، حيث الشخوص والحشود والموتيفات النباتية (النخيل) والبنايات، بَـدَت مقذوفة من الوسط، لتتماسك في الأخير عبر حواشي اللوحة، كأنها تفسح المجال لتلك الكائنات النسوية ذات الرؤوس الملفوفة، والأجساد المكسوة باحتفالية بادية، والمزهوة بِـعُـريِـها وشعرها المجدول تـارة أخـرى. إنها الأعـمـال المنذورة باستمرار لاشتغال إبداعي يحفر في المعاني الرمزية التي تترجم التعلق الروحي بالبلد الأصلي.

عن الحَرْف وامتداداته

من نافل القول أن توظيف «الخط العربي» في اللوحة، مثّل أحد المقومات الأساسَة في الفن العربي الحديث والمعاصر، ضمن سيرورة مرحلة تاريخية حاسمة طبعت حركات التحرر الموصولة بمفاهيم الهوية والوحدة والقومية، انطلاقا من «جماعة بغداد للفن الحديث» وامتداداتها عبر «المدرسة الحروفية»، التي وسمت أعمال «جماعة البعد الواحد»، بداية من معرضها الأول في بهو المتحف الوطني ببغداد العام 1971 (شاكر حسن آل سعيد، جميل حمودي، عبد الرحمان الكيلاني، محمد غني حكمت، ضياء العزاوي، رافع الناصري)، لتنتشر مبادئ «الحروفية» في مختلف الأقطار العربية بعامة. ومنذئذ، لم يسلم ذلك التوجه من مناقشات بين مؤيد ومعارض، غير أن الجدل المحوري ظل ينصب في كيفيات إدماج الحرف وتجلياته التي ترسم حدود التعبير وفواصل الكاليغرافي والتشكيلي.

إلى جانب إبداعات الفنان عبد الله الحريري الذي مدُّه مسار تجاربه لبلوغ نبره الخاص ضمن هذا التوجه، نجد الكثير من الفنانين المغاربة الذين استأثروا بجاذبية الخط العربي، من أمثال المهدي قطبي وإبراهيم حنين ومصطفى السنوسي ومحمد موسيك وعمر أفوس وحسن المقداد ومحمد بستان ونور الدين ضيف الله. فإذا كان هؤلاء يشكلون متوالية الأجيال، منذ سبعينيات القرن الفارط، في تنويع أنماط استثمار الخط في بعده «الكتابي» والعلاماتي والتعبيري، فإن عددا من الأجيال الجديدة الذين ظلوا أوفياء للقماشة والفرشاة والطلاء المادي، أبَوْا إلا أن يدلوا بدلوهم في توليف الحرف و«الكتابة»، ضمن ممارساتهم التصويرية بتبايُنات بارزة في الصياغة والتأليف، انطلاقا من ميولاتهم الذوقية والتقنية، حيث التقنية تستوجب بعضا من مهارات الخطاط Le calligraphe وحسه المعياري، فعلى هذا الأساس تُمكن مقاربة لوحات سعيد الرغاي مثلا. في حين تمتد الحركية التلقائية كـ «كتابة» عند العربي الشرقاوي، بينما يتخذ الحرف هيئته الاختزالية لدى رشيد باخوز إلى أن يحتل الفضاء الثلاثي الأبعاد.



عمل للفنان رشيد باخوز

1. من القماشة إلى البناء الفضائي

تعتبر سلسلة الأعمال التي نحن بصددها، في الأصل، امتدادا لمُنْجَز رشيد باخوز السابق («شطحات الحرف»، رواق باب الكبير بالرباط، أكتوبر 2016)، بحيث تمت مضاعفة تكثيف الحرف ومَدِّه بتكوينات أخرى مُغايِرة وبديعة، مع المزيد من الدفع به ليتمثل بوصفه علامة Signe دالة، تتوخى الاسترسالية والتمديد السَّلِس، بقدر ما تتلاحم وتتداخل مع الخلفية Le fond والعناصر الغرافيكية واللونية، ولذلك تحتفظ الحروف بحيويتها المتفاعلة، حتى وهي تختفي في ثنايا مادية الضربات العريضة، إذ هناك اشتغال على المحو، بالطريقة التي تجعلنا – كمشاهدين متفاعلين - أمام توليفات بصرية شذرية أحيانا، فيما تضعنا بإزاء «صور» الطِّرْس Palimpseste، في الوقت الذي تتكرر فيه «كتابة» الحرف ومحوه لينبعث من جديد. والحال أن تشكيليَّة Plasticité اللوحات تستند إلى فعل التشكيل المتراكب، «أثر» فوق «أثر»، مَلْء وإفراغ عبر تبادل فضائي نزق، لتتدافع الحروف إلى أن تتخطى حدود اللوحة، أو تنمحي تحت سطوة السواد الذي يسود في عدد من الأعمال.

إضافة إلى الحرف العربي واللاتيني اللذَيْن وظفهُما في معرضه الفارط، تمت إضافة الحرف العبري في أعماله الجديدة، كـ «تأطير دلالي» لمجموع اللغات المؤثرة في أوضاع العالم العربي وشمال إفريقيا حيث تتَمَوْقَع، اللغات المُحَمَّلَة بالأجناس والأعراق والأديان والخلفيات والتوجُّهات والإيديولوجيات المتعارضة، فيما تظل الأداة المؤثرة والمُوَجِّهَة باعتبار الإنسان «يفكر باللغة». من هذا المنطلق، أنجز رشيد باخوز منشأة Installation متناسلة عبر خمس قطع (يتحدد تقديم عدد القطع بحسب سعة الفضاء المخصص للعرض)، تحت عنوان «ترميم 1»، كل قطعة منها، عبارة عن ركام من حروف خشبية بمقاسات متباينة (عربية ولاتينية وعبرية) مصبوغة (ملونة) داخل إناء معدني للتصبين Bassine مع تثبيت لوح التصبين التقليدي (فرّاكة)، فيما تم تشخيص العملية على ضفة بُحيْرة لالة تاكركوست بكثير من الإيحاء والترميز عبر فيديو بعنوان «ترميم 2» (المدة: دقيقتان، تشخيص: الممثلة نادية الزاوي)، والمسألة هنا تتعلق في النَّمَطَيْن التَّعْبيرِيَّيْن معا، كما يشير العنوانان، إلى تصور رمزي يدعو إلى ترميم «مضمون اللغة» في ما تحمله من «خطاب» (Discours) معطوب (لغة الخشب) بين الحضارات والأديان والأقطار، في اتجاه اعتماد «خطاب» مُتَنَوِّر ومتآلف، تتحاور فيه الاختلافات والمواقف، كما تتواشج من خلاله قيم الحرية والتعايش الإنساني بعامة.

إلى جانب ذلك، تستدعينا مُنْشَأة «تَعالي» (Transcendance) لتأمل تركيب فضائي حروفي (عربي) ملون من صفائح معدنية (قطر Diamètre: 200 سم، ارتفاع: 350 سم)، تم تقطيع وحداته بتقنية الليزر، مع اعتماد التلحيم عبر نقط مُحدَّدة لتثبيت تمَفْصلات الحروف «الحديدية» التي أمست مِطْواعة وأكثر حركية بطرق تكييفها مع انْسِيابِيَّة دَوَرَان موزون يتمَدَّد نحو الأعلى،



كريستيان بولتانسكي

بحيث تتمثل القطعة بحركيَّة جيبَوِيَّة Sinusoïdale مدَبَّرة بدقة مهارية بادية، تنتصر من خلالها الجمالية ذات الحس البنائي (Constructiviste) للعربية، في تشكيل كوريغرافية حروفها، كما في تساميها اللَّوْلَبي الشامخ.

كان على رشيد باخوز أن يختار الانعزال بنفسه بعيداً عن صخب الميتروبول، ليتخذ له معملا فسيحا وهادئا على سفوح الأطلس بلالة تاكركوست (ضواحي مراكش)، ليمنح ليده وجسده وذهنه الانتقال المتأني بين الأسناد والوسائط والمواد والتقنيات. بحيث نجح في التشبث بعشقه للقماشة (كسند تقليدي) وفعل التصوير (Peinture)، دون كبح رغبته التجريبِيَّة المُثمِرة. من ثمة، تتقاسم القماشات والفيديو والمنشأة نفس المَيْل البحثي، ضمن مجموعة متكاملة تجعل من المعرض وحدة متوافقَة. جميع القِطع هنا تخضع لخصائص الفن المعاصر، لكن مع الإبقاء على جدوى جدران العرض (متكآت اللوحات Cimaises)، بحيث يتخذ مجموع المُنْجَز الذي يتحاور فيه محتوى جدار التعليق (Accrochage) ومحتوى الفضاء الذي يحتضن المنشآت Les installations نَفَسا أسلوبيا مشتركا، دون الفصل بين طبيعة الأسناد وطرق التقديم، ما يجعل الكل يخضع إلى السينوغرافيا التي يقترحها الفنان مع إمكانية تغييرها من معرض لآخر، ومن خلالها يتم تمفصل الأعمال فيما بينها بالشكل الذي يجعل أبعاد أخرى تنبثق من خلال طريقة التقديم، ففي الأصل، «ليس المعرض مجموعة من القطع، بل يعد عملا واحدا، إنه طريق» كما يؤكد كريستيان بولتانسكي [3] Christian Boltanski. ففي توَقّفِه في إشراك وحدة الرؤية والمفهوم بين اللوحة وباقي الأشكال التعبيرية الجديدة التي يقترحها الفنان رشيد باخوز في معرضه الأخير (فيلا الفنون بالدار البيضاء، شتنبر 2018)، يسجل انعطافة ملحوظة في مساره الإبداعي، ليشق طريقه نحو فنون ما بعد الحداثة بالحماسة المشفوعة بالوعي والقدرات الإنجازية، فيما يمنحنا تلمس قدر استفزازاته الناعمة كمحفز للانفعال الذي يقوم عليه الفن المعاصر.

3. ما يشبه الكتابة

تتخذ الدائرة منطلق الشكل في لوحات المهدي مفيد، في الحال الذي تستقل فيه بذاتها داخل مربعات القماشات ضمن مجموعة من اللوحات الصغيرة والمثيرة ببساطتها، إذ ليس إدماج الدائرة باعتبارها الشكل الهندسي المطلق داخل آخر مُضَلَّع أقرب إلى الصفة نفسها (المربع/السند)، وحده ما يخلق متعة البصر، بل مصدر الإثارة يكمن في طاقة سواد الدائرة ورذاذها المتناثر من شدة الحركية، حركة اليد التلقائية والمُدَوْزَنَة في آن، ما يضفي على التركيب ديمومة الحيوية («جَيَشان» «Ebullition»، رواق باب الكبير، الرباط، 2015).

إذا كانت الدائرة تتوسط المقاسات الصغيرة كعنصر أُحادي ومستقل في حالة دَوَران حول المركز، فهي الجوهر أيضا في الأسناد الكبيرة نسبيا (100x100 سم)، حيث تفرز فروعها وامتداداتها. في هذا التقابل التفاعلي بين الجزء والكل، ترتسم الوحدة التصويرية (Pictural) التي تمنحنا معيارية



عمل للفنان رشيد باخوز


لوحة للفنان خالد البكاي

بصرية تشرك بين الأعمال المتقاربة على صعيد المظهر، والمنسجمة على مستوى المعالجة التكوينية الموسومة بالاختزال الذي تتبادل من خلاله أدوار الشكل والخط Ligne الذي يحدد مجال اللون والمساحة، بالقدر الذي يتشكل فيه كشظايا منبثقة من «كتابة» شذرية لا تُبقي إلا على بقايا علامات ذات منحى حركي (Gestuel) تعكس رقص الجسد المحكوم بحدس مُراقِب. لكن هل يصح اعتماد عبارة «الكتابة» بمعناها المتداول في هذه الأعمال؟ بالرغم من البروز الخفيف والمكثف للحروف الصغيرة اللاتينية منها والعربية (بدرجة أقل) في مساحات الفراغ ضمن فرشة طِباعية Graphique، فإن ما يدفعنا للقول بـ«الكتابة» إنما تمثل في سطوة الأسود المُنساب بالفرشاة العريضة والمُحاكية لقلم الخطاط العربي. فقط التقطيع المتفرج Divergent هو ما يطمس شكل «الحرف»، وإن صح لنا اعتبار الدائرة كـ «هاء» مفصولة، ووَسَطِية في ازدواجيتها الولادة كما نلحظ ذلك عبر المقاسات الكبيرة. من هذه المقاربة البصرية - بحسب تقديري- تُمكن ملامَسة تشكيليّة Plasticité مفيد، حيث يقوم الطراز على «كتابة» تجزيئية تبتعد عن النبر الكاليغرافي، بقدر ما تنخرط في تعبيرية حداثية تستقطب العين عبر تجريديتها المَتينة.

تبقى بناءة هذه التجريدية المفرطة موكولة للَعب لوني مَحسوب ومَحسوم بدوره، من حيث الاختزال الذي يحكم كل العناصر، ومن حيث المعالجة الضوئية التي تُهَندِس عوامل الشفافية التي تجعل الخلفية متدمجة كمساحات وأشكال تعمل على تلطيف العمق Profondeur إلى حد التسطيح، فيما تحتفظ بالظهور الخافت للموتيفات الخطية التي ترسم تفاعلاتها مع تعاريج وتناسل السواد الذي يؤلف التضادات الصاخبة مع الأبيض الرمادي، فيما تتآلف المفارقات والتجاويات بين الأحمر والبرتقالي والأوكر والرمادي. إنها المتوالية التوافقية (Harmonie) التي تُضفي على التكوينات صفة الأناقة والصفاء. وذلك ما يحيلنا على مهارات الفنان والمستقاة من تكوينه في فنون الطباعة Les arts graphiques. هكذا، وعبر الثنائيات التي تؤسس بناء العمل استنادا إلى التكبير والتصغير، التدوير والتسطير، التفريغ والملء، يعمل المهدي مفيد على الدفع بعمله نحو أسلوبية اختصارية تتوخى الوفاء لجمالية إقلالية Minimaliste نابعة من ميله الغرافيكي، ومن رؤيته المرتكزة على طرد الزوائد واعتماد أقل ما يمكن من العناصر. ومن ثمة، يقدم لنا «مربعاته» النورانية المُخترَقة بسرعة السواد، حيث السواد يمسي هنا توقيعا ممتدا إلى حدود اللوحة وخارجها.

عن التمثيل ومدارجه

في مقابل هيمنة النزوع التجريدي كما هو بَيِّن فيما ورد، نجد عددا من الفنانين الذين تستهويهم مدارج التمثيل La représentation، ويعملون على توظيفها بشكل من الأشكال دون الارتكان إلى القواعد الأكاديمية، كما لاحظنا ذلك في «مدائن» شروق حريش. ففي الوقت الذي يقتطف فيه خالد البكاي نماذج تشخيصية (كؤوس، إبريق، إجاص...) ليعيد إدماجها بالتقطيع والتكبير ضمن

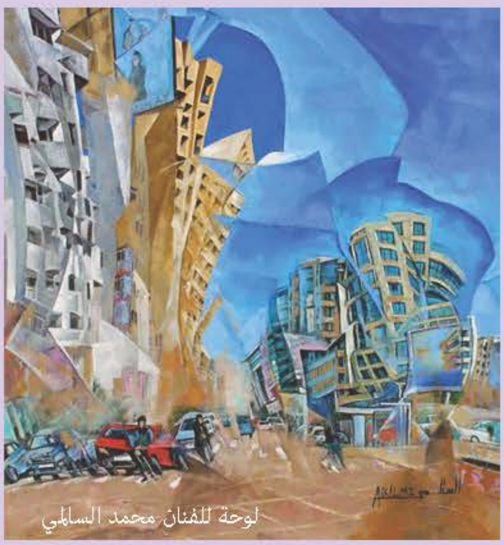
وعبر الثنائيات التي تؤسس بناء العمل استنادا إلى التكبير والتصغير، التدوير والتسطير، التفريغ والملء، يعمل المهدي مفيد على الدفع بعمله نحو أسلوبية اختصارية تتوخى الوفاء لجمالية إقلالية Minimaliste نابعة من ميله الغرافيكي، ومن رؤيته المرتكزة على طرد الزوائد واعتماد أقل ما يمكن من العناصر

وبنبرة تكعيبية، اشتغل محمد السالمي على مدينة الدار البيضاء لإبراز كثافة بنائية مُتَرَجْرِجَة تُفْقِد استقامة عماراتها ضمن حركية مدينِيَّة مُهْوِلَة

تراكيب مبتَكرة قائمة على إتلاف «نظام» الواقع المرئي، يعتمد زكريا رحماني مقاربة فانطاستيكية لتوزيع شخوصه المتخَيَّلَة والمُفْزعة، فيما يحترم نبيل المخلوفي دقة رسم وتصوير مواضيعه لكن برطوبة رمادية في التلوين مع طمس العمق ما يضفي على لوحاته جوا خاصا ومثيرا، بينما يعيد نبيل باهية إعادة تشكيل مشاهده المختارة ذات البعد الراهني بطمس الجزئيات والتفاصيل والمستويات Les plans. في حين، وبنبرة تكعيبية، اشتغل محمد السالمي على مدينة الدار البيضاء لإبراز كثافة بنائية مُتَرَجْرِجَة تُفْقِد استقامة عماراتها ضمن حركية مدينِيَّة مُهْوِلَة (قاعة «لوشوفاليه» بالدار البيضاء، أبريل 2018). وبأعناق منحنية ورؤوس ساقطة على الكتف، يُصَوِّر عزيز سحابة شخوصه بحس إبداعي فائق، يُعيد للتشخيصية جاذبية التعبير وقوة التأثير. مثل هذه التجارب، تؤكد باستمرار أن مسالة الإبداع التشكيلي وخلفياته الحداثية والمعاصرة ليست مرتبطة بالاختيار التجريدي أو التمثيلي، بقدر ما تتعلق بالكفايات الإبداعية والتقنية الكفيلة بتجنب السائد وتجاوز «قواعد» المُنجَز السابق بعد تمثلها، للتمكن من خلق «قاعدة» خاصة، هي ما يسمى «الأسلوب».

تبادلات الجهة والمركز

بعد أن ظلت حيوية القطاع التشكيلي والبصري موكولة للمركز، كما هو الشأن في العواصم العالمية بعامة، وقع بعض التقارب في العُشَريَّتَيْن الأخيرتَيْن بين محور الدار البيضاء - الرباط وعدد من المدن والجهات، في الوقت الذي أضحت فيه مؤسسات كصندوق الإيداع والتدبير تَسْتَقْدِم إلى فضائها الفني بالرباط بعض تجارب الأجيال الجديدة التي تُمكن المُراهنة عليها عبر برنامجها «بطاقة بيضاء» (Carte blanche)، من أمثال حسن أبارو، مصطفى أزروال، هشام برادة، نبيل مخلوفي، لمياء سكيرج، مونية تويس، فاطمة مزموز، يوسف تيتو، ياسمينة الزيات، نبيل بودرقة، يونس عتبان، سكينة عزيز الإدريسي وغيرهم، وبين هذا الغير ممن سبق ذكرهم. أو من خلال تقديم إنتاجات مختارة من جهة بعينها كما فعلت مع جهات الجنوب/ الصحراء (Reflets Sud, 2016)، إذ قدمت في هذا المعرض بعض الإبداعات الشابة مثل أعمال أحمد بيباون والراكب الحَيْسَن (من طانطان) ومَنَّة إداعلي (من العيون) والطيب نضيف (من كلميم). فيما اجتمعت أعمال فناني أصيلة بالرواق الوطني «باب الرواح» بالرباط ضمن معرض «أزايْلا- لون» «AZAILApaint» في 2014، تجاورت من خلاله مختلف الأجيال، بداية من محمد المليحي (المشرف على المعرض) وحكيم غيلان إلى معاد جباري ومحمد عنزاوي وسهيل بنعزوز وعبد القادر المليحي ويونس الخراز ومحسن حراقي وحسن الشركي ونرجس الجباري. بينما استضافت دار الفنون بالدار البيضاء فناني الجهة الشرقية من خلال معرض (Le vent oriental, 2018) قدمت فيه أعمال الأجيال الجديدة مثل عزالدين عبد الوهابي، سعيد أفزيوم، بدر سهام، محمد بنحمزة، جواد مباركي، إبراهيم حمامي، زينب نصري، أسماء الورياشي، ادريس رحاوي. في حين نجد أسماء أخرى في الكتاب الفني الفاخر المخصص



لوحة للفنان محمد السالمي

تعكس الحركية الجديدة التي أضحت تمتاز بها الجهة الشرقية بعامة، نظرا لما عرفته مدينة وجدة (العاصمة الشرقية) من إعادة التهيئة الحضرية منذ بداية الألفية، بحيث أسفرت الأشغال على إحداث رواقيْن فنِّيَيْن عموميَّيْن، يتمثلان في رواق «المغرب العربي» ورواق «مولاي الحسن» بتجهيزات تستجيب للمواصفات الحديثة، ما شكَّل تحفيزا قويا لدى الأجيال الجديدة في تأسيس جمعيات وشبكات جهوية عملت على استقطاب المواهب المتفرقة

لمبدعي الشرق المغربي [4] مثل عبد النبي كتوي، سليمة عبد الحق، يونس بابا علي، سهام بدر، حنان بوشنان، نور الدين بومعزة، عبد الكريم كُمر، مراد الفيكيكي، سهام المبروك، محمد الوثني، أحمد حجوبي، رشيد لكريشي، أمل سالمي، خديجة طياوي بالإضافة إلى آخرين موسومين بالحضور من أمثال بكاي مكاوي ونورالدين ماضران المعروف بخرجاته المعاصرة. كل هذه الأسماء وغيرها، إنما تعكس الحركية الجديدة التي أضحت تمتاز بها الجهة الشرقية بعامة، نظرا لما عرفته مدينة وجدة (العاصمة الشرقية) من إعادة التهيئة الحضرية منذ بداية الألفية، بحيث أسفرت الأشغال على إحداث رواقَيْن فنّيَّيْن عموميَّيْن، يتمثلان في رواق «المغرب العربي» ورواق «مولاي الحسن» بتجهيزات تستجيب للمواصفات الحديثة، ما شكـل تحفيزا قويا لدى الأجيال الجديدة في تأسيس جمعيات وشبكات جهوية عملت على استقطاب المواهب المتفرقة، فيما برزت طاقات تنظيمية هائلة لم تكتف بحدود القاعتَيْن، بل عملت على تنظيم لقاءات فنية ومعارض ذات النَّفَس المعاصر من خلال المنشآت Les installations ومختلف الأشكال التركيبية في الحدائق والفضاءات العمومية [5]، وأمست الشبكة في علاقة مباشرة مع الخارج، ضمن حركية دولية، من خلال أعضائها المقيمين في الديار الأوروبية على وجه الخصوص. ومثل هذه الحركية، نستشفها في جهة أكادير من خلال تكتل فناني الجهة في تأسيس إطار اتحاد الجنوب [6] الذي خلق حيوية تشكيلية جهوية بادية، مع التأكيد على الدور المحوري الذي لعبته وتلعبه قاعة المتحف البلدي للتراث الأمازيغي. من ثمة، صارت الأطراف (شرق- جنوب- شمال) تتفاعل - بشكل أو بآخر- لتتيح المجال أكثر فأكثر للمواهب والطاقات الفنية الجديدة.



هوامــش

(1) على سبيل المثال لا الحصر:

(2) دار الفن المعاصر بريش بأصيلة، تشرف عليها «جمعية الثقافة والفن» APAC

(3) مركز الفن المعاصر «إفيتري» «Ifitry» بضواحي الصويرة، يشرف عليه الفنان مصطفى روملي

(4) فضاء «المقام» في تاحناوت بضواحي مراكش، أُسس في 2002، يشرف عليه الفنان محمد المرابطي

(5) في عملية الإقصاء الجذري للواقع المرئي، تنحدر بنا التجربة العالمية إلى مُنجَزات جورج ماتيو وجان دوغوتيكس ضمن تعبيرية سريعة مُفرغَة من أوجه المدلول، كما تذكرنا بأعمال هانز أرتونغ وكميل بريان وبيير سولاج وغيرهم من الذين توسلوا بالحركة الإيقاعية السريعة وبالإسقاط العفوي للألوان، إضافة إلى جون دو بوفي وأوجين لورا وفوتري الذين اعتمدوا عجينة اللون لإضفاء البعد المادي على اللوحة. فكل هذه الأساليب أمست مجتمعة في إطار العبارة التي أطلقها جورج ماتيو: «التجريدية الغنائية» L'abstraction lyrique، لتنضوي بعد ذلك تحت مَيْل نُعتَ بعد ذلك مباشرة بـ «الفن اللاشكلي» (فن غير شكلي) L'art informel - Informalisme (1945- 1960 بأوروبا، انطلاقا من مدرسة باريس)، وذلك في مَوْضِع تعارُض مع «الشكلانية الهندسية».

Nathalie Heinich, Le paradigme de l'art contemporain - Structures d'une révolution artistique, Bibliothèque des sciences humaines, Ed Gallimard, France, 2014, P 245 L'orient Marocain- désir d'artistes et passions de créateurs, Textes : Azzeddine Abdelouhabi et Philippe Michel, Ed. Maoc Premium Select Casablanca et Réseau-Art 48 Oujda, 2015

Orient 'Art Express 1ère édition 2011, Ed. Réseau d'Art A-48, Chamal Impression, Oujda / 3ème édition, 2012

(6) «اتحاد الفنانين التشكيليين بجنوب المغرب» UAPSM، أُسِّس في نونبر 2013



ترجمة: عبدالله المتوكل

ملـــف العـــدد

راهنية التسامح وأهميته*

إيف شارل زاركا

ليس المشكل الكبير المطروح في عصرنا هو الحياة المشتركة، بل الحياة بمعزل عن الآخرين. والفرق بينهما هو كما يأتي:

إن الحياة معاً هي تلك التي تخص جماعة ما، كبيرة كانت أو صغيرة، لها ماض وحاضر مشتركان، وتتطلع إلى مستقبل واحد، ومن هذه العناصر المشتركة يستمد كل فرد وكل عائلة وكل مجموعة معاييرهم الأساسية. وتشكل الذاكرة والعادات والأخلاق والتقاليد والديانات واللغات تراثا جماعيا مشتركا. والأساطير والقيم التي تستمر في الوجود والتأثير بواسطة تناقل الأجيال لها، وعبر الألقاب العائلية، والحياة المنزلية، تُنتج روابط اجتماعية وتضامنية قوية. وهذه الروابط هي أساس ما يسود داخل الجماعة من علاقات أخوية، ومن صراعات أيضا. وبالتالي فإن التنافس والتمزقات العنيفة أحيانا، وكذلك أشكال من لَمِّ الشمل والتوفيق والتقريب، تجد مكانها في الجماعة بما هي فضاء لنوع من الاعتراف المميز لها والمشترك بين أعضائها.

أما الحياة بمعزل عن الآخرين، عكس ذلك، هي شيء آخر. إنها حياة أولئك الذين لا يريدون العيش مع الآخرين، ولا يحبون بعضهم البعض، ولا يرغبون في العيش معاً، لأنهم يعتقدون أن لا شيء مشترك بينهم وبين الآخرين، اللهم، ربما، في كون الجميع بشرا. لكن هذا المعطى أخف وطئا إزاء ذكرى صراعات الماضي، والكراهيات المتبادلة، والضغائن الراسخة في الذاكرة، وإرادة كل طرف في فرض مشروعيته وحقه بإقصاء مشروعية وحق الآخر. وهذا النمط من الحياة، المفهوم على هذا النحو، يمكن أن نصادفه بين الأفراد وأيضا بين المجموعات والجماعات أو بين الشعوب. وفي غالب الأحيان تدخل الجماعات الإثنية والدينية واللغوية والثقافية في علاقات متبادلة قائمة على الانفصال والتباعد.



والتسامح هو مطلب غير ضروري في إطار الحياة المشتركة بما يطبعها من تلاحم وتوترات، لكنه ضروري عندما تكون الحياة الاجتماعية قائمة على العيش بمعزل عن الآخرين. وفي هذه الحالة، يجب على التسامح أن يجيب عن السؤال الآتي: كيف نمنع أولئك(الأفراد أو المجموعات) الذين يُقصون بعضهم البعض، لأسباب متعددة مرتبطة بالماضي أو الحاضر، وبالملكية، وبالتشكيك في المشروعية، وبالتواريخ المتنافسة، أو بالديانات والثقافات،... من التفكير في ذواتهم وإثباتها بنفي الآخر؟ وكيف يمكن، بعدئذ، التفكير في مطلب التعايش وتحقيقه على أرض الواقع؟

المقال هو ترجمة للفصل الأول من كتاب: Jusqu'où faut-il être tolérant? éditions Hermann, 2016
- للمفكر الفرنسي: Yves Charles Zarka ، الفصل المترجم بعنوان : Actualité de la tolérance (p.30-23)

تتضمن فكرة التسامح بالضرورة المعاملة بالمثل. وتفترض إذن أن تكون لدى كل طرف القدرة على التخلي عن المنظور الأحادي، الذي هو، تلقائيا، منظور الأنا الفردية أو الجماعية، وذلك لكي تفسح هذه الأنا المجال للآخر، الماثل أمامها، للاستمرار في الوجود بكيانه وحقوقه

وهذا السؤال يُطرح، اليوم، بحدة؛ لأن حياة الابتعاد عن الآخرين والنفور منهم أصبحت تؤثر في الحياة المشتركة. وقد تمخضت عن القرن العشرين - من خلال ما شهده من صعود للإمبراطوريات الشمولية وانهيارها، ومن حروب عالمية، واندحار الاستعمار مع ما رافقه من سيرورة التحرر منه، ومن زعزعة للاستقرار الإيكولوجي- الاقتصادي في العديد من مناطق العالم، ومن اختلالات كبيرة بين الشمال والجنوب...- ظواهر جيوسياسية هامة جدا، وإعادة تحديد جديدة للحدود، وتوزيعات جديدة للسيادة، وهجرات اضطرارية أو إرادية لعدد غفير من ساكنة بلدان متعددة. وتبعا لذلك، فإن أشكال تقليدية من الحياة المشتركة تحطمت في أغلب الأحيان، أو تغيرت، أو تدهورت، أو اتخذت أشكالا جديدة سواء في البلدان المُصدرة للهجرة أو المُستقبلة لها. وهكذا شاهدنا في كل بقاع العالم، تقريبا، بما في ذلك، بطبيعة الحال، الديمقراطيات الغربية، انبعاثا وزيـادة في عدد الصراعات الإثنية والدينية والثقافية واللغوية. وهكذا أصبحت مسالة التسامح، أي مسالة التعايش بين الأفراد والمجموعات والجماعات والشعوب والأمم، مطروحة عالميا.

غير أن التعايش لا يفترض الاشتراك في نفس المصير، أو التوفيق والتقريب بين الأطراف المختلفة، بل حدّاً أدنى من الاعتراف بحق الآخر في الوجود. لكن التعايش القائم على مجرد التجاور بين الأطراف المختلفة، هو تقدم هام بالمقارنة مع إرادة هذه الأطراف دحر ونفي وتدمير بعضها البعض.

تتضمن فكرة التسامح بالضرورة المعاملة بالمثل. وتفترض إذن أن تكون لدى كل طرف القدرة على التخلي عن المنظور الأحادي، الذي هو، تلقائيا، منظور الأنا الفردية أو الجماعية، وذلك لكي تفسح هذه الأنا المجال للآخر، الماثل أمامها، للاستمرار في الوجود بكيانه وحقوقه. والتفكير في التسامح هو بالضرورة تفكير في وضع حدود للتسامح أيضا، والتي بدونها يجازف هذا المفهوم بتدمير ذاته. والمعاملة بالمثل تسمح بتحديد هذه الحدود بطريقة داخلية: لا يمكن أن يوجد تسامح إلا إذا كان متبادلا. ذلك أن التسامح من طرف واحد وفي اتجاه واحد سيكون مجرد ترخيص واعتراف بالضعف. ليس التسامح فقط هو الفكر المنفتح والترحيب بالاختلاف والاعتراف بحق الغير، بل هو أيضا مطلب موجه للغير لكي يلتزم هو ذاته بمقتضيات الاعتراف والاستقبال نفسها التي تلتزم بها الأنا. وبالتالي فالتسامح مطلب مزدوج موجه للأنا وللغير لبناء علاقة قائمة على المعاملة بالمثل والمحافظة عليها، كشرط يسمح بالتعايش بينهما.

والتعايش ضروري لعالمنا؛ لأنه عالم مُمزق، تمزقا لا يرتفع، بين الأفراد والجماعات والشعوب والأوطان، بحيث يبدو بدون جدوى انتظار حصول توفيق داخله. ذلك أن الحدود المرئية والغير مرئية التي تولدها هذه التمزقات ليست فقط وبالضرورة حدودا بين الدول: بل هي حدود بين الإثنيات والثقافات والديانات واللغات التي تخترق الدول- بما فيها الديمقراطيات الغربية- وتحفر بينها انفصالات أقوى وأقدم من تلك التي توجد بين الأقاليم السياسية. ومفهوما «العالم الممزق» و«الاعتراف بدون توفيق أو تقريب» هما مفهومان سأبلور بواسطتهما، فيما بعد، المفهوم السياسي لِـ «بنية - التسامح». وإذا كانت مسألة التعايش توجد في مركز تفكير كل من يتساءل حول وضعية عالمنا المُمزق، فليس من المدهش أن بعض مفكري السياسة الأكثر أصالة في زمننا الحاضر قد جعلوا منها أحد الرهانات الأكثر أهمية في تفكيرهم، في الوقت نفسه الذي تستدعي فيه هذه المسألة فكرة التسامح. ويُعد جون راولز(Jhon Rawls) ويورغن هابرماس(Jurgen Habermas) وشارل تايلور(Charles Taylor) وميكائيل والـزر(Michael Walzer) وآخرون غيرهم، باختلاف مواقفهم، جزءا من هؤلاء المفكرين.

لا بد من التأكيد على ما يطرحه التسامح من صعوبة، لأنه ليس أبدا حلا سهلا لنزعة أخلاقوية عفا عليها الزمن وعديمة الجدوى. بل إن التسامح، عكس ذلك، ذو صعوبة مزدوجة؛ نظريا وعمليا معا.

على المستوى النظري أولا: للتفكير في التعايش كبديل عن الإقصاء المتبادل والصراع، يلزم بالضرورة تسليط الضوء على فضاء أو بُعد للحياد يجعل المحافظة على الاختلافات أمرا ممكنا: هو مكان للتوافق والتعايش. لنأخذ بهذا الصدد مثالا دقيقا: عندما طُرح في بداية العصر الحديث، في القرنين السادس عشر والسابع عشر، سؤال إيجاد حل للتعايش بين الديانات، فإن الجواب عنه لم يكن بالإمكان التوصل إليه إلا بواسطة اكتشاف نظري مزدوج؛ لحيادية الدولة من جهة، وللامبالاة المجتمع المدني إزاء الاختلافات الدينية من جهة أخرى. وهكذا تم على هذا النحو توضيح فضاء التعايش بين الديانات المختلفة داخل نفس الدولة. وقد أمكن لبعض التدابير القانونية – السياسية أن تضمن آنئذ فعالية هذا التسامح بين الديانات. وسنرى في مكان آخر أنه في إطار مسألة ابتكار التسامح هذه، حصل حدث هام في تاريخ السلطة. لكن بالإضافة إلى ذلك كان من الضروري لكي يصبح التسامح موضوعا للتفكير أن تتوفر فكرة أخرى: هي فكرة المساواة في الكرامة بين الديانات. وكان من اللازم إذن أن يوضع، بطريقة جذرية، مفهوم الدين الخاطئ أو الهرطقة موضع سؤال. غير أن المساواة في الكرامة بين الديانات لم يكن بإمكانها أن تقوم على مضامين المعتقدات أو المذاهب التي تكمن وراء تعدد الديانات، والتي هي بالضرورة، لهذا السبب ذاته، متعارضة فيما بينها، أو فقط مختلفة عن بعضها البعض. لقد تطلبت هذه المساواة لكي تتأسس حدوث انتقال من التركيز على النظر إلى المضمون، إلى مراعاة واقعة الاعتقاد بوصفها فعلا للاعتناق أو الإيمان الخاص بالشخص الذي يعتقد. وهكذا تأسست المساواة بين الديانات في الكرامة على المساواة في كرامة فعل الاعتقاد والقناعة الدينية، والأفضل من ذلك: على المساواة في الكرامة بين الذين يعتقدون اعتقادا صادقا، مهما كان مضمون هذا الاعتقاد، أي على الكرامة الإنسانية بحريتها الغير القابلة للاختزال. وعلى هذا النحو تم إرساء الجهازين الرائعين والهامين والمعقدين اللذين بُني حولهما المفهوم الإيجابي للتسامح في بداية الأزمنة الحديثة. إن التسامح ابتكار فلسفي تكمن وراءه أحداث التاريخ- وبصفة خاصة الحاجة الملحة والمستعجلة آنئذ للخروج من الحروب الدينية. وندرك هنا قيمة هذا الابتكار والمنعطف الذي أحدثه في التاريخ الديني والأخلاقي والسياسي للغرب. وتبعا لذلك، فإن فكرة الغيرية ذاتها في الحضارة الغربية هي التي طرأ عليها تغيير. ومن جهة أخرى، لكي نفكر في التسامح في الحقبة المعاصرة، ينبغي مواجهة صعوبات أخرى تختلف رهاناتها النظرية عن تلك التي طرحت في بداية العصر الحديث، لكنها هي أيضا هامة.

أما على المستوى العملي ثانيا، فينبغي أن يدخل التسامح في العادات والمؤسسات قصد تغيير المواقف والسلوكات الفردية والجماعية. ويلزم أيضا أن يتم التنصيص عليه في الأجهزة القانونية-السياسية، والذي بدون ذلك لن يكون إلا كلمة فارغة من المعنى. ولن نندهش إذن من كون الصيرورة الفعلية للتسامح تنجم عنها صعوبة مزدوجة؛ سياسية وأخلاقية. وحل المسألة السياسية للتسامح أمر منفصل عن حل الصعوبة الأخلاقية وسابق عليها.

ترتبط الصعوبة السياسية، أولا، برسم حدود المجال السياسي للتسامح. ذلك أن بعض الانتقادات الشديدة الموجهة للتسامح- والتي تتهمه بالضعف وعدم الفعالية أو بانعدام الجدوى- تأتي في أغلب الأحيان من كونها تطلب منه ما لا يمكنه أبدا أن يعطيه، أي ما لا يدخل في دائرة كفاءته. وعلى سبيل المثال، فإن اتهامه بالعجز أو الشعور بالاستياء إزاء هذا العجز، لأنه ليس في مستوى حل الوضعيات المأساوية- مثل مشكل المجاعة في العالم، وأوجه الظلم الصارخة، وتفاقم الاختلالات الاقتصادية أو الاجتماعية -، يشهد بوضوح على جهل من يوجهون هذه الاتهامات

لا بد من التأكيد على ما يطرحه التسامح من صعوبة، لأنه ليس أبدا حلا سهلا لنزعة أخلاقوية عفا عليها الزمن وعديمة الجدوى. بل إن التسامح، عكس ذلك، ذو صعوبة مزدوجة؛ نظريا وعمليا معا

أما على المستوى العملي ثانيا، فينبغي أن يدخل التسامح في العادات والمؤسسات قصد تغيير المواقف والسلوكات الفردية والجماعية. ويلزم أيضا أن يتم التنصيص عليه في الأجهزة القانونية- السياسية، والذي بدون ذلك لن يكون إلا كلمة فارغة من المعنى

بالمجال النوعي الذي يمكن للتسامح أن يشتغل داخله. وهذا المجال، كما رأينا سابقا، هو التعايش بين الحيوات الفردية والجماعية. ويمكن للتسامح، بل يجب عليه أن يضعنا على الطريق المؤدية إلى معالجة مآسي العالم. لكن المعالجة المباشرة لهذه المشاكل لا تدخل في مجال اشتغاله. ويجب على التسامح أن يجعل التعايش أمرا ممكنا حتى في المناطق التي ما تزال فيها التفاوتات والمظالم موجودة. وهذا لا يعني أبدا أنه يوافق عليها أو يتستر عليها بحجاب الحشمة، بل يعني أن التعايش يحظى بالأولوية، ويجب أن يُكرس على أرض الواقع قبل أن تؤخذ بعين الاعتبار القضايا السياسية والاقتصادية والقانونية المرتبطة ببناء مجتمع أكثر عدلا. ينبغي، قبل كل شيء، إنصاف الآخر في وجوده وخصوصيته الثقافية. وهذا مطلب سابق على كل مشروع للقضاء على التفاوتات أو القضاء على الاختلالات الصارخة، والتي تظل في غيابه بدون أساس سليم.

أما المسألة الأخلاقية فتتعلق بروح التسامح من حيث هو فضيلة يمكن تعريفها بوصفها استعداد للمعاملة بالمثل، أي استعداد للاعتراف بالآخر وقبوله. وهي لا تتضمن لا كَرما ولا حُبا، ولا تشهد على أية بطولة أو بَسالة خاصة. ومع ذلك فهذه الفضيلة، التي هي بدون عظمة، تتضمن فكرة أساسية، ومبدأ جوهريا للتعايش بين الناس: أي المعاملة بالمثل. وهكذا، فإن روح التسامح هي قدرة الأنا على وضع ذاته مكان الآخر. غير أن هذه القدرة ليست معطى بدئيا أو تلقائيا للوجود الفردي أو الجماعي، بل هي كفاءة مُكْتَسَبَة. ليس من السهل الانفصال عن تَمَسُّكنا العفوي بذواتنا، وبـ «كهفنا» أو بـ «قبيلتنا»، كما قال فرنسيس بيكون. وبالتالي، فالتسامح فضيلة تُكْتَسَب. لكن بأية وسيلة؟ لا توجد إلا وسيلة واحدة: هي التربية. والصعوبة الأخلاقية للتسامح ترتبط إذن بتعريف هذه التربية. هل يجب أن تتضمن معرفة خاصة أو ينبغي، بالأحرى، أن تقوم على مراجعة لشكل المعارف المتداولة، في كليتها أو في جزء منها؟ هذا ما يتوجب فحصه.

تطرح اليوم المسألة السياسية للتعايش على مستويين. يتعلق الأول منهما بالدول الديمقراطية التي تتضمن عدة مجموعات أو جماعات ثقافية. والوضعية العامة السائدة فيها بهذا الصدد، هي وجود جماعة ذات أغلبية إلى جانب أقليات تتكون من جماعات متعددة ذات ثقافات مختلفة. ومشاكل الإقصاء والكراهية فيها يمكن أن تظهر بين هذه الأقليات في علاقتها ببعضها البعض، أو أيضا بين الجماعة ذات الأغلبية وبعض الجماعات المنتمية لهذه الأقليات. وينبغي أن نقول فورا إن الأولوية التي تعطى بالضرورة للمبادئ الديمقراطية، تقودنا إلى فكرة وضع حد للسطوة الجماعاتية على الأفراد. إذ يلزم للإجابة عن السؤال المتعلق بكيفية ضمان التسامح المتبادل بين الجماعات، التساؤل، من جهة، حول وضعية الجماعات، ذاتها، وعلاقتها بالأفراد الذين تتكون منهم، وحول علاقتها بالدولة الديمقراطية، من جهة أخرى.

أما المستوى الثاني الذي تطرح فيه هذه المسألة، فيرتبط بالقانون الدولي في مواجهة ممارسة السلطة، سواء داخل الدول أو في علاقتها ببعضها البعض. ويتعلق السؤال الذي يُطرح هنا بمعرفة إلى أي حَدّ تُعد ممارسة معينة للسلطة متسامحة أو، عكس ذلك، انطلاقا من أي حدّ تصبح هذه الممارسة للسلطة غير متسامحة، وذلك في إطار علاقة حكومة ما بمواطني الدولة، وفي علاقة الدول فيما بينها؟ ينبغي أن نفترض هنا وجود قانون دولي- هو اليوم مجرد أمنية، ولا وجود له على أرض الواقع- تستنبط منه الأحكام حول حدود حق الدول في تقرير مصيرها، وحدود حق تدخل المنتظم الدولي في شؤونها.



عبد السلام بنعبد العالي

التسامح ضيافة تقبل الضيف وما يضيفه

لا ينبغي أن ننسى أن مفهوم التوليرانس* تولّد خلال حركة الإصلاح الديني الأوروبية، ليعبّر عن تغيّر في الذهنية نتج عن علاقة جديدة هي علاقة الاعتراف المتبادل بين القوى التي استمرت تتصارع طوال القرن السادس عشر داخل الدين الواحد، فلا غرابة إذن أن يظل هذا المفهوم حاملا لرواسب الإشكالية الدينية التي نشأ في حضنها، والتي جعلت منه، قبل كل شيء نداء «للمحبة والرحمة والإحسان للناس بعامة». ومع ذلك فهو لم يلبث أن شحن بحمولات تجاوزت الحقل الديني لتطال المجال السياسي والاجتماعي والثقافي، فأدى في النهاية إلى التسليم **بالحق في الاختلاف** في الاعتقاد والرأي، والاعتراف للفرد-المواطن بالحق في التعبير، داخل الفضاء المدني، عن الآراء الدينية والسياسية والفلسفية التي يختارها، وليغدو دعامة من دعائم الحداثة السياسية والفكرية. ولا بأس أن نذكّر هنا بمساهمات مفكرين أمثال سبينوزا وروسو وڤولتير لإغناء المفهوم وتوسيع حقول استعماله. كتب سبينوزا متسائلا في الفصل الأخير من **رسالته في اللاهوت والسياسة**: «إن أسوأ موقف توضع فيه الدولة هو ذلك الذي تبعث فيه إلى المنفى بالشرفاء من رعاياها وكأنهم مجرمون، لا لشيء إلا لأنهم اعتنقوا آراء **مخالفة** لا يستطيعون إخفاءها»، وكتب روسو **في العقد الاجتماعي**: «يخطئ في نظري أولئك الذين يفصلون بين اللاتسامح المدني واللاتسامح اللاهوتي. فهذان النوعان لا انفصام بينهما. إذ من المتعذر العيش بسلام إلى جانب من نعتقد أنهم هالكون. فإذا أحببناهم وقبلناهم نكون قد غلطنا في حق الإله الذي عاقبهم. فلا بد إذن من أن يردوا أو يعذبوا. فحيث يكون اللاتسامح الديني مقبولا، يكون من المتعذر ألا تتمخض عنه نتائج مدنية. وحالما تتمخض عنه هذه الآثار تزول عن هيئة السيادة سيادتها حتى في الأمور الدنيوية، عندئذ يغدو الكهنة أرباب السيادة الحقيقية، ولا يكون الملوك إلا ضباطا لهم».



انتقل مفهوم التوليرانس إلى فكرنا العربي المعاصر فحاول دعاة الإصلاح أن يوظفوه. بعضهم ذهب إلى الإشادة به واعتباره مفتاح التحديث الفكري والسياسي، وبعضهم الآخر ذهب إلى القيام ضده واعتباره مدعاة إلى زرع الشتات والفرقة بين أفراد الأمة. ويكفينا هنا ذكر اسم فرح أنطون الذي تحمس للمفهوم، وأبرزَ أهميته كأداة للتحرّر من التعصب ومعاداة الآخرين، واسم الأفغاني الذي اعتبر أن امتداح التسامح الذي يلوّح به مفكرو الغرب هو «دعوة تخفي قصدا معينا وهو النيل من وحدة الأمة»، لذا فهو

يدعونا أن نرفع في وجه هذا المفهوم شعار «التعصب» الذي يلح أن يرجع به إلى أصله اللغوي ويشتقه من العصبية أي «الوحدة التي هي مبعث مبادرة الأمة ومدافعة الأجنبي». واضح أن الأفغاني لا يقصد هنا التسامح كمبدأ، كمفهوم في ذاته، وإنما «يقلب الدلالة والمعيار، كما بيّن الأستاذ علي أومليل، ليحكم عليه من موقعه كمسلم» يعيش ظرفية الاحتلال الأجنبي.

قبل أن نحاول تحديد ما إذا كان التسامح يسمح بالانفتاح على الآخر أم لا، لا بأس أن نتوقف عند الحمولة الفلسفية للمفهوم، وبالضبط لتخليصه من الرواسب اللاهوتية والأخلاقية التي ظلت عالقة به، ورفعه إلى مستوى التصور الفلسفي، مما لا يعني مطلقا أننا نخرج المفهوم من سياقاته التاريخية. فنحن نعرض له هنا من حيث إنه غدا أساسا في الإعلانات العالمية لحقوق الإنسان، بل ربما أحد أهمّ الأسس الفكرية التي تقوم عليها الحياة المعاصرة.

ذلك أنه، رغم التوسع لدلالات اللفظ، إلا أنه ظل دائما مرتبطا بمفاهيم المحبة والإحسان. الأمر الذي حال دون فعاليته حتى عند من يعتبرون أنفسهم ناحتوه ومولدوه. ويكفي أن ننتبه إلى ما يعرفه الغرب المعاصر، سواء في علاقته بمستعمراته السابقة، أو بالأقليات المتعايشة معه من مظاهر اللاتسامح، كي لا نقول التعصب والعنصرية، حيث يشكل عدم الاعتراف بالآخر، وبالخصوصيات الثقافية صفات ملازمة لكثير من المواقف. مما يستوجب في نظرنا ضرورة إرساء المفهوم على أسس فلسفية حتى لا يظل فحسب مجرد إلزام أخلاقي، وحاجة تفرضها الضرورات السياسية والقانونية، وكي ينتقل من مجرد التكرم والسخاء إلى الاعتراف بالحق، بل إلى احترامه.

هذا الارتفاع باللفظ من مجرد الدلالة على التحمل والتقبل لواقع مفروض، إلى مستوى الحق والمشروعية يستلزم نحت مفهوم يقوم على أسس عقلانية تسمح لنا بحد أدنى من الإجماع. والحال أن المفهوم ما زال، في نظرنا، مدار خلافات جوهرية. فإذا كان الكل يجمع اليوم على أن التسامح هو قبول الاختلاف، إلا أن الخلاف يبدأ في تحديد مفهوم **الاختلاف** ذاته. ذلك أننا

ليس التسامح إذن عدم اكتراث بالآخر و«لامبالاة» به، لكنه ليس كذلك، وكما يقال، تقبلا لكيفيات مغايرة في التفكير والسلوك دون المصادقة عليها

نستطيع أن نميز بين مفهومين عن الاختلاف يقابلان مفهومين عن التسامح:

- هناك التسامح الذي يتقبل الآخر لأنه لا يبالي به In-différent، ويقبل الاختلاف بعدم أخذه بعين الاعتبار،

- وهناك التسامح كانفتاح على الآخر في اختلافه، **واقتراب منه في ابتعاده.**

يُكرّس المفهوم الأول مفهوما عن التسامح أقرب إلى اللامبالاة، وعن الاختلاف كمجرد تميّز وتمايز، بينما يسعى الثاني إلى أن يجعل من التسامح انشغالا بالآخر، ومن الاختلاف اقترابا منه وانفتاحا عليه. ذلك أن التمايز يعرض أمامنا متغايريْن في تباعد وانفصال وتدرج، أما الاختلاف فيضعنا أمام متخالفيْن مبعدا أحدهما عن الآخر، **مقربا** بينهما في الوقت ذاته. في التمايز تنتظم الأطراف وفق سلم عمودي متمايزة متفاضلة، أما في الاختلاف فهي تمتد في خط أفقي متباينة متصالحة. التمايز يتم بين هويات متباعدة وكيانات منفصلة لا يبالي أحدها بالآخر، أما الاختلاف فينخر الكائن ذاته ليضع الآخر في صميمه. في الاختلاف «يتحدد» الكائن كزمان وحركة، ويصبح بفضله التعدد خاصية الهوية، والانتقال والترحال سمة الكائن، والانفتاح صفة الوجود. فهو إذ يبعد الأطراف فيما بينها، **يبعد كلا منها عن نفسه.**

ليس التسامح إذن عدم اكتراث بالآخر و«لامبالاة» به، لكنه ليس كذلك، وكما يقال، تقبلا لكيفيات مغايرة في التفكير والسلوك **دون المصادقة عليها**، أو مع غض الطرف



عمّا يجعلها تخالفنا. ربما ابتدأت فكرة التسامح انطلاقا من هذا المفهوم، وهو ما نجده حتى عند بعض المؤسسين. كان هؤلاء يقولون: إذا لم تستطع أمام الشر حيلة، فتغاض عنه، حتى إن كنت تراه كذلك، فذلك هو السبيل لتحمّل الآخر والعيش إلى جانبه. واضح أن من شأن هذا الفهم أن يوقعنا في **نسبية** ثقافية تصدر أساسا، لا عن عدم إقرار برأي الآخر، وإنما عن الانطلاق من أن الأنا تضع نفسها جهة الحقيقة والخير، مبدية نوعا من **التساهل** (وهذا هو اللفظ الذي عبّر به منذ بداية القرن الماضي فرح أنطون عن المفهوم) و«التنازل»، كي لا نقول «التغاضي»، إزاء الآخر، متحمّلة (كما يقول الاشتقاق اللاتيني للكلمة tolerare : supporter =) انزلاقاته وفروقه.

لن نتخلص من هذه «النسبية» الثقافية إلا إن نحن سلمنا بأن الاختلاف الذي يقوم عليه التسامح، قبل أن يعني الآخر، فهو يعني الذات، قبل أن يكون حركة توجهنا نحو الآخر، فهو حركة تبعدنا عن ذواتنا، فتحول بينها وبين التعصب لرأي، والتشبث بمنظور، والتعلق بنموذج، وتمنعها من أن تضع نفسها جهة الحقيقة والخير والجمال، وتضع الآخر حيث تراه هي في الضفة المخالفة. على هذا النحو يغدو التسامح تسامحا مع الذات قبل أن يكون تسامحا مع الآخر، وسيتنافى من ثمة مع كل وثوقية وتعصب و«انشغال» بالذات.

تساءل فولتير في **القاموس الفلسفي**: «ما هو التسامح؟» فأجاب: «إنه وقف على كينونتنا البشرية. كلنا ضعفاء وميالون للخطأ. لذا دعونا نتسامح مع بعضنا البعض، ونتسامح مع حماقات بعضنا البعض بشكل متبادل. وذلك هو المبدأ الأول لقانون الطبيعة. المبدأ الأول لحقوق الإنسان كافة». هذا التخطيء للذات قبل تخطيء الآخر، وهذا الإحساس بأن «علينا بشكل دائم أن نكون مستعدين لاكتشاف أننا قد أخطأنا» كما يقول كارل بوبر، هو الذي يمكننا من أن نخالف أنفسنا ونكون على استعداد كي نقبل في أنفسنا آخر.

الخطأ إذن أساس التسامح. كلنا قابلون لأن نخطئ، ولأن ننادي بارتكاب الخطأ. هذا ما سبق لروزا لوكسمبورغ أن سمّته «**حق الإنسان في الخطأ**» le droit à l'erreur. عليّ إذن أن أحْذَر الشعور بأنني أنا من هو على صواب. كتب كارل بوبر:«تَعلّمنا من درس ڤولتير أننا قابلون للوقوع في الخطأ...استنتجنا من ذلك أن أيّ موقف هو أفضل من أي موقف آخر، وخاصة أفضل من مواقفنا، وأنه، لكي نكون عقلانيين، ليس علينا فقط أن نكون متسامحين، وغير دوغمائيين، بل أيضا حياديين كليا، وأن نعترف بأن كل الآراء قابلة للدفاع عنها»، «إن علينا، بشكل دائم، أن نكون مستعدين لاكتشاف أننا قد أخطأنا»...و«علينا أن نحاول الإصغاء إلى الآخرين، والتعلم من الآخرين وخاصة خصومنا»...«وإنه لمن الجودة بمكان أن يقول المرء: «قد أكون أنا على خطأ، وقد تكون أنت على صواب». فإذا قال الطرفان **معا** هذا القول، سيكون هذا على الأرجح، كافيا للوصول إلى تسامح متبادل».

لا ترتد المسألة إذن إلى الوقوف على بعض الحقائق، وغض الطرف عن زلات الآخرين وأخطائهم، وإنما إلى أن نأخذ أخطاءنا على عاتقنا، ألا نتنكر للخطأ، أن نؤمن بـ«الحق في الخطأ». مقابل الأخلاق التي تجعل المثقف **خادم** الحقيقة، تقوم أخرى تنظر إليه على أنه يمكن أن يكون **سيد** الخطأ، وتقر بأن مسؤوليتنا الفكرية **ليست هي مسؤولية الدفاع عن الحقيقة ورعايتها، كي لا نقول التشبث بها وتقمصها، وإنما هي مسؤولية تقصي الأخطاء**، مسؤولية الانفصال وأخذ المسافات على حد تعبير نيتشه، وهي مسؤولية مشتركة. على هذا النحو يغدو التسامح هو ما بفضله نبتعد، أنا والآخر، عن أنفسنا بهدف التقائنا معا وتقبل كل منا لاختلافاته، ودخولنا في حوار ننفصل

لا ترتد المسألة إلى الوقوف على بعض الحقائق، وغض الطرف عن زلات الآخرين وأخطائهم، وإنما إلى أن نأخذ أخطاءنا على عاتقنا، ألا نتنكر للخطإ، أن نؤمن بـ«الحق في الخطإ»

بواسطته عن ذواتنا وننفلت من الوثوقية و**نتحرر من عبودية الحقيقة.**

يعلق الكثيرون كبير أمل على السجال العقلي بين الأفراد أداةً للحوار، وطريقا إلى تحقيق التسامح. من أبرز هؤلاء كارل بوبر نفسه. فهو يرى أنه: «عبر تفاهمنا حول الأمور بشكل عقلاني، قد نصل إلى تصحيح بعض أخطائنا، وربما ندنو من الحقيقة». فبما أن التفاهم العقلاني يتم عبر التخاطب والحوار، و«بما أن واحدا من وظائف اللغة الأساسية، من وجهة نظر البحث عن الحقيقة، يكمن في أنها تجعل الأفكار موضوعا ممكنا للنقد، حتى ولو لم يكن ثمة أي شخص آخر حاضرا»، بما أن البلورة الكلامية والتجسد في اللغة من شأنهما أن يموضعا المعاني، يغدو التفاهم منصبا على الخطأ والصواب دون الاهتمام بمن هو المخطئ ومن هو المصيب. كأن بوبر يريد أن يقول إن الحوار يحقق مسرحة لغوية تجعل الذوات المتحاورة مغيّبة، فيحضر الخطأ من غير أن يمثل المخطئ.

إلا أننا نعتقد أن مسرح التسامح ليس هو اليوم على الخصوص مجال تفاعل ذوات intersubjectivité كما يفترض بوبر، وإنما هو تفاعل ثقافات. فالفواعل المقصودة في هذا المجال فواعل تاريخية، وليس الحوار المقصود مجرد تبادل الكلام بين أكثر من طرف بغية التوصل إلى حد أدنى من التراضي. إن الحوار بالأولى هو حركة التاريخ العظمى التي تجعل الثقافات تسعى للسير على الدرب نفسه. لا يعني ذلك أنها تجبرها على إتباع درب خطٍط من قبل وما على الأطراف إلا انتهاجه، وإنما أنها تستدعي مساهمة أكثر من طرف في شق الدروب. بناء على ذلك فإن كان ولا بد من الحديث عن الوفاق والالتئام والتراضي كمرمى للحوار، فإنه التراضي حول شق السبل وفتح الآفاق، التراضي، لا حول ما يُطمئِن ويرضي، بل التراضي حول ما لا يُطمئِن وما لا يرضي. كأن الحوار أداة لرفع سوء التفاهم، لكن ليس أساسا بين الذات وبين الآخر، بل بين الذات وبين نفسها، بين الثقافة وبين نفسها. حينئذ يغدو التسامح حركة تسعى الثقافة عن طريقها لأن تنفصل عن ذاتها بغية إحداث الفروق وخلق الاختلافات بهدف تقبل الآخر والتفاهم معه.

قد يقال، بل قيل بالفعل، إن لهذا التقبل والتفهم حدودا، وإن التسامح لا يمكن أن يظل بلا حدود. وقد أثبت التاريخ أن هناك أقليات غير مستعدة على الإطلاق أن تخالف نفسها، وبالأحرى أن تتقبل اختلاف غيرها. فما العمل إزاء هذه الأقليات اللامتسامحة؟ ذلك أننا إن لم نتسامح معها سنتنكر لمبادئنا، وإن تسامحنا معها نغدو مسؤولين عن نهاية التسامح.

معروف أن بعض المنظرين الكلاسيكيين، أمثال لوك وستيوارت ميل حسموا هذا الأمر، وأقروا بأن التسامح لا يمكن أن يكون من غير حدود. هناك ما لا يمكن التسامح معه، هناك حدود للتسامح. يطرح كارل بوبر على نفسه هذه المعضلة، لكنه قبل أن يحاول اتخاذ موقف إزاءها يضع بعض الشروط فيقول: «طالما ظلت هذه الأقليات اللامتسامحة تناقش وتنشر نظرياتها باعتبارها مقترحات

معروف أن بعض المنظرين الكلاسيكيين، أمثال لوك وستيوارت ميل حسموا هذا الأمر، وأقروا بأن التسامح لا يمكن أن يكون من غير حدود

الفكر الوثوقي لا يكون فقط عنيفا بما يترتب عليه من أفعال وما يصدر عنه من أقوال، وإنما بما هو ينْشدّ، أو لنقل بما هو يُشدّ إلى ما يَعتقد أنه طبيعة مُسلم بها

عقلانية، يتوجب علينا أن نتركها تفعل هذا بكل حرية. بيد أن علينا أن نلفت انتباهها إلى واقع أن التسامح لا يمكنه أن يوجد إلا على أسس التبادل، وأن واجبنا الذي يقتضي منا التسامح مع أقلية من الأقليات، ينتهي حين تبدأ الأقلية أعمال العنف. وهنا يطلع سؤال جديد: ترى أين ينتهي السجال العقلي وتبدأ أعمال العنف؟». لا يجيبنا بوبر عن هذا السؤال بشكل مقنع. وربما ما كان له أن يجيب، لأن سؤاله ينطوي في حد ذاته على فصل بين السجال العقلي وبين العنف ومقابلة بينهما. وهذا أمر نلفيه عند كثيرين غيره. ما يغفله هؤلاء أن بين أعمال العنف والسجال العقلي يقوم مستوى يتجلى فيه عنف من غير أن يتبلور في أعمال عنف، عنف لعله أشد عنفا من العنف المادي، وأعني العنف الرمزي. ذلك أن توقّف السجال العقلي يعني سيادة الفكر الوثوقي. أي بداية عنف يسبق العنف المادي الذي يتجسد في أفعال. فالفكر الوثوقي لا يكون فقط عنيفا بما يترتب عليه من أفعال وما يصدر عنه من أقوال، وإنما بما هو ينْشدّ، أو لنقل بما هو يُشدّ إلى ما يَعتقد أنه طبيعة مسلم بها. «البداهة عنف» كما قال بارت. العنف هنا عنف بنيوي. وهو مبدأ وليس نتيجة. إنه نسيج الفكر الدوغمائي. الفكر الوثوقي عنيف بما هو وثوقي. وعنفه غالبا ما يتقوّى ويتضاعف حينما

إن واجبنا الذي يقتضي منا التسامح مع أقلية من الأقليات، ينتهي حين تبدأ الأقلية أعمال العنف

ترتبط الوثوقية أيضا بالتشنج واحتكار الحقيقة وقمع الآراء المخالفة. إلا أن الوثوقي، قبل أن يرفض الاختلاف مع غيره، يبدأ بالامتناع عن الاختلاف مع نفسه، أو على الأصح، بالخضوع لاستحالة الاختلاف مع الذات والتسامح معها. فقبل أن يسدّ الوثوقي الأبواب على الغير، يسدّها على نفسه، وقبل أن يمارس عنفه على الآخرين، يرزح هو نفسه تحت ضغط البداهة وعنفها.

لا ينبغي أن يفهم من هذا الردّ المتكرر لمسألة التسامح إلى الذات وإحالتها عليها، دعوة إلى إحياء الحمولة اللاهوتية والأخلاقية التي تولّد في حضنها المفهوم. فالأمر لا يتعلق بدعوة أخلاقية إلى نكران الذات وإلغائها، ولا بموقف أنطلوجي ينفي الهوية. فليس الهدف الوصول إلى حد لا نقول عنده أنا أو نحن، ليست الغاية أن يدفعنا قبول الاختلاف إلى محو الهوية، ليس الهدف نفي الوعي بالذات والشعور بالتمايز، وإنما الوصول إلى **حيث لا تبقى قيمة كبرى للجهر بالأنا وإشهار الهوية وإبرازها في مقابل التنوع الذي نكون عليه.**

التسامح إذن هو طريقنا إلى الخروج والانفتاح على الآخر والحوار معه. يدعونا جاك دريدا إلى أن نعيد مساءلة مفهوم التسامح من جديد، لا اعتراضا عليه بل وفاء له. ذلك أن هذا المفهوم ربما لم يعد كافيا لتسليحنا بما يلزم لمقاومة العنف الهائج الذي يكتسح العالم، والذي يتخذ أشكالا متعددة ليس اقلها شأنا شكلها الرمزي. فلو نحن أعرنا انتباها إلى ما يجري من حولنا لتبين لنا أن زلزالا عنيفا قد أخذ يقوض الأوضاع التي اتخذ فيها التسامح شكله الأول منذ عدة قرون. هاهنا يصر دريدا على تذكيرنا بالأصول الدينية لمفهوم التسامح: « فقد تركت الحروب الدينية التي دارت بين المسيحيين، أو بين المسيحيين وغير المسيحيين، بصماتها على كلمة التسامح، فالتسامح فضيلة

لا ينبغي أن يفهم من هذا الردّ المتكرر لمسألة التسامح إلى الذات وإحالتها عليها، دعوةً إلى إحياء الحمولة اللاهوتية والأخلاقية التي تولّد في حضنها المفهوم

مسيحية أولا وقبل كل شيء، أو قل فضيلة كاثوليكية على وجه الخصوص». ثم إن التسامح، مهما قلنا ومهما تحفظنا، يجيء دوما من جانب« الأقوى حجة». فهو دوما تأكيد لسيادة. فكأن المتسامح يقول: سأغض الطرف عن كثير من الأمور وسأفسح لك المجال في بيتي، إلا أن عليك أن تتذكر دائما أنك **في بيتي**. بهذا المعنى فالتسامح نقيض الضيافة، أو هو «ما يضع حدا لها». فإذا أنا قرنت الضيافة بالتسامح وجعلت هذا شرط تلك، فمعنى ذلك أنني متمسك بالحفاظ على سيادتي ونفوذي وكل ما يتعلق بأرضي وبيتي وديانتي ولغتي وثقافتي.. أنا أهب الضيافة وأفتح بيتي متسامحا، أي شريطة أن يلتزم الغريب بمعايير حياتي، إن لم يكن بثقافتي ولغتي وتشريعاتي. معنى ذلك أنني لا أتحمل «الضيف»، لا أتحمل الغريب والآخر، إلا في حدود معينة، إلا وفق شروط. فالتسامح ضيافة متخوفة، ضيافة متحفظة، ضيافة سيد لمسود، ضيافة حذرة غيورة على سيادتها، ضيافة مشروطة. فهو إذاً ليس ضيافة. ذلك أن الضيافة لا تكون كذلك إلا إذا كانت منفتحة على ما لا يمكن توقعه، إلا إذا كانت منفتحة على غرابة الغريب، **إلا إذا كانت متقبلة للضيف وما يضيفه**. إنها لا تكون ضيافة إلا إذا كانت زيارة، وليس تلبية لدعوة واستجابة لطلب. فإذا كان التسامح ضيافة مقننة، ضابطة لقواعد الاستقبال، معقّمة ضد فيروسات الآخر، مسلّحة ضد ما فيه من غرابة، فان الضيافة «الخالصة» انفتاح على ممكنات، ومخاطرة. إنها متطلعة لما في الغريب من غرابة. يعترف دريدا أن مفهوم الضيافة الخالصة هذا «لا يمكن له أن يصبح بندا من بنود القانون أو السياسة»، إلا أن هذه الضيافة تظل مع ذلك، ورغم ما يبدو في الأمر من مفارقة، «هي الشرط الأساس لما هو سياسي ولما هو حقوقي». فالسياسة والحقوق، بل الأخلاق ذاتها لا يمكن أن تكون بلا ضيافة. والتسامح، أي الضيافة المشروطة، لا بد وأن يقترن بالضيافة اللامشروطة.

لن نخوض هنا في تدقيق المعنى اللغوي للكلمة، ولن نتساءل عما إذا كان اللفظ العربي يدل بالفعل عما أحالت إليه الكلمة الأجنبية توليرانس وتُحيل إليه الآن، إيماناً منا بأنّ المسألة ليست فحسب قضية ترجمة وتحريف، وتسليماً بأن المفاهيم، عندما تخرج من بيئتها، لا بد وأن تُغَيِّرَ من دلالتها ومقاصدها نتيجة لظرفية التلقي فتحمل حمولات، ربما لم يكن لها بها عهد. يكفينا إذن أن يُحيلَنا اللفظ العربي «التّسامُح»، عند استخدامه أو سماعه، إلى مفهوم التوليرانس، حتى وإن كان ما زال يحفظ الدلالات التي استمدها من أصوله. [انظر بهذا الصدد المقال الثري لسمير الخليل «التسامح في اللغة العربية» ضمن التسامح بين شرق وغرب، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي 1993]

(1) جون لوك، رسالة التسامح، ت. عبد الرحمن بدوي، دار الغرب الإسلامي، 1998، ص 65

باروخ سبينوزا، رسالة في اللاهوت والسياسة، ت. حسن حنفي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 451



ثقافة التسامح في الفكر العربي الإسلامي في العصر الكلاسيكي

سعيد بنسعيد العلوي

تمهيد

يحيل مفهوم التسامح « la tolérance»، على فكر الإصلاح الديني في القرن السادس عشر، من جانب أول، وبعض من فلاسفة القرن السابع عشر(بيير بايل، جون لوك، سبينوزا) من جانب ثان. ذلك أن قوام الإصلاح، كما نشأ وتطور في مناطق من أوروبا الغربية، هو مبدأ التسامح الذي لم يكن يعني عند أبطال الدعوة إلى الإصلاح الديني المسيحي شيئا آخر سوى الحق في التعبد لله على النحو الذي يرتضيه ضمير المؤمن المسيحي خارجا عن الضوابط والقيود الصارمة التي كانت الكنيسة الكاثوليكية تقسره على مراعاتها وتلزمه بالخضوع لها. والحق أن الروح التي أشاعتها النزعة البروتستانتية كانت، نوعا ما، وراء انبثاق الفكر الفلسفي الجديد من حيث إنه فكر جعل من الإيمان بالحرية والعقل البشري منهجا في التفكير وقاعدة في السلوك. على أنه مهما يكن من سعة الآفاق التي ارتادها كل من الفلاسفة الثلاثة الذين تمت الإشارة إليهم، كل على نحو، فإن القرن الموالي كان صياغة عليا لتلك المبادئ والموجهات كلها فاستحق أن ينعت ب «عصر الأنوار». غير أن المفكر الفرنسي فولتير يكاد ينفرد، من بين كل «الموسوعيين» من رفاقه، بالتأكيد على مفهوم التسامح ودلالته العميقة. ذلك أنه قد رجع، بالاعتراض والتنقيح، إلى كتابات سابقيه من فلاسفة القرن المتقدم عليه في موضوع التسامح- وعلى غرار ما فعله جون لوك فقد أفرد للتسامح كتابا ضمنه فحصا لمختلف صور التعصب التي عرفتها الحضارات المختلفة، بدءاً باليونان، وانتهاء إلى الفترة التي كان شاهدا عليها، إذ عرض لقضية محاكمة أثارت ضجة كبرى في زمانه فوقف فيها عند مظاهر التعصب والإساءة إلى الإنسان في حريته في الاعتقاد. كما أن فولتير أفرد للتسامح (ونقيضه، عنده، التعصب الديني) صفحات غير قليلة من «القاموس الفلسفي «. كما أن كتابه الآخر الشهير (رسائل فلسفية) لم يَخْلُ من وقفات عند القضايا التي تتصل بالتعصب الديني وبالتسامح. وما نَوَدُّ قوله، من خلال هذه الإشارات، هو أن قضية التسامح ترتبط بالتّاريخَيْن الدِّينِيَّيْن والفلسفِيَّيْن الغربِيَّيْن، اتصالا وثيقاً فهي، في العمق، أحد تجليات الحداثة متى أخذنا التَّجَلِّي بالمعنى الذي يقصده هيجل.

والسؤال الذي، لاشك، يتبادر إلى الذهن هو التالي: ما مغزى الحديث عن التسامح وعن ثقافة التسامح في الفكر العربي الإسلامي؟وفي ثنايا هذا السؤال يطرح سؤال آخر: ما معنى إفراد الحديث عن المرحلة التي أنعتها بالعصر «الكلاسيكي»- بل وما معنى هذا النعت الأخير خاصة؟

لست، بكل تأكيد، أَلْمزُ بعنوان حديثي إلى قضية متوهمة ظلت تسكن الخطاب العربي عقودا كثيرة متصلة، (بل ولعل فكرنا العربي المعاصر لا يزال، في جوانب عديدة منه، أسيرا لهذه القضية الوهم، وأقصد بها تلك التي تقضي بالقول بالأسبقية الزمنية للفكر العربي الإسلامي في طَرْقِ كل القضايا الكبرى التي ستعرف نشأتها وتطورها في الفكر الفلسفي الحديث، إن لم نقل الفكر الفلسفي المعاصر أيضا). التسامح مفهوم وإشكال يتصل بالفكر الحديث، بل إنه يحيل على «عصر الأنوار» وكذا جملة الإشكالات التي أثارها- ذلك أن للفكر تاريخيته وهذه تقتضي التسليم بزمانيته وبالتالي تستوجب خضوعه لمنطق التطور الطبيعي. غير أن هذا الإقرار لا يمنع من القول إن «روح الأنوار»، وبالتالي العمق الإنساني الذي يكمن خلف القول الظاهر والصياغات اللفظية، بل والكثير من المضامين الفكرية، تقبل أن يكون لها حضور في ثقافات سابقة، وفي أشكال تعبيرية مختلفة. كما أن هذا الإقرار لا يحول – في المقابل – دون الاعتراف بأن فظائع وشرورا لا توصف قد ارتكبت باسم» الأنوار «وباسم الدعوة إلى التنوير- وذلك ما أجد أن الأديب الفرنسي تزفيطان تودوروف قد وُفِّقَ في التعبير عنه في كتابه الذي يحمل عنوان « روح الأنوار»[1].

ما أهدف إليه في الصفحات المقبلة هو القول بأن الفكر العربي الإسلامي، في أزمنة قُوَّته وتألقه، أي في الفترات التي استطاع أن يكون فيها مُؤَثِّراً في الفعل البشري، وبالتالي أن يكون مبدعا متألقا، هي تلك المراحل التي كان فيها ذلك الفكر مسكونا بروح التسامح تلك التي تقضي، أول ما تقضي، بالاعتراف بحق الغير أن يكون مغايرا، وهذا من جهة أولى، مثلما تقضي، من جهة ثانية، بالإقبال على ذلك الغير استماعا واقتباسا وحوارا.

في هذا المعنى أزعم أن الثقافة العربية الإسلامية، في المرحلة التي أنعتها بالعصر الكلاسيكي، كانت ثقافة تسكنها روح التسامح دون أن تكون قد وقعت على المفهوم ذاته- مع أن المفهوم قد انبثق في أجواء ثقافية وتاريخية مغايرة لما شهدته الثقافة العربية الإسلامية.لنقل إن تلك الثقافة تعلي من شأن التسامح روحا، وإن كان اللفظ لم يرد نصا بل وإن كان المفهوم غائبا عن الإدراك العربي(للأسباب التي ألمحنا أعلاه للبعض منها). الثقافة العربية في العصر الكلاسيكي العربي الإسلامي ثقافة الحق في الاختلاف والمغايرة، وقد كانت كذلك لأنها كانت ثقافة الاعتراف بوجود الغير المختلف وبوجوب الإنصات إليه ثم الدخول معه في حوار إن لم يكن مفضيا في الأحوال كلها إلى الأخذ والعطاء فقد كان على كل يقر وجود الآخر ويشرع لمبادئ العيش المشترك.

فما القصد، بادئ ذي بدء، بالعصر العربي الإسلامي الكلاسيكي في حديثنا هذا؟

أولا – العصر الكلاسيكي الإسلامي- توطئة ضرورية

تعني عبارة « العصر الكلاسيكي»العربي الإسلامي عندنا، جملة المراحل التي تم فيها تشكل الثقافة العربية الإسلامية والتقعيد لما نقول عنه اليوم إنه التراث العربي الإسلامي وقد بلغ غايته من الازدهار والقوة. ونحن، إذ ننظر في هذا التراث في مجمله، فإننا نجد أنه يتعذر على الناظر فيه أن يحصره في مرحلة تاريخية محددة من تاريخ الإسلام الثقافي مهما يكن من غزارة وديناميةالتراث العربي الإسلامي في حقبة تاريخية معلومة. فإذا كان من الأكيد أن «عصر التدوين»- على ما يذهب إليه الجابري- قد شهد نشأة وتطور العديد من المعارف والعلوم التي تتصل

التسامح مفهوم وإشكال يتصل بالفكر الحديث، بل إنه يحيل على «عصر الأنوار» وكذا جملة الإشكالات التي أثارها- ذلك أن للفكر تاريخيته وهذه تقتضي التسليم بزمانيته وبالتالي تستوجب خضوعه لمنطق التطور الطبيعي

إن فظائع وشرورا لا توصف قد ارتكبت باسم» الأنوار «وباسم الدعوة إلى التنوير- وذلك ما أجد أن الأديب الفرنسي تزفيطان تودوروف قد وُفِّقَ في التعبير عنه في كتابه الذي يحمل عنوان « روح الأنوار»

بالقرآن الكريم، وبالسُّنة النبوية، فإن من الثابت أيضا أن علوما إسلامية عديدة أخرى لم تبلغ الشأو الذي بلغته، بل لعلها لم تظهر في الصورة التي نعرفها عليها أي أنها لم تَرْقَ إلى رُتْبَة العلم الذي يتميز بالوضوح الكامل في الموضوع والدقة في المنهج (على النحو الذي يسمح باستقلال العلم وتمايزه عن غيره) إلا في عصور متأخرة عن الفترة الموسومة بعصر التدوين. يعني قولنا هذا أن حصر تكون العلوم العربية الإسلامية في حقبة تاريخية محددة، وقصيرة نسبيا، يحمل على إقصاء علوم عديدة نشأت في أزمنة لاحقة على الحقبة الموسومة بعصر التدوين وهذا من جهة أولى.أما من جهة ثانية فيتعين الانتباه إلى أن التراث العربي الإسلامي قد تم تشكله في مناطق متباعدة عن مهد «التدوين» في دمشق وفي بغداد خاصة. ذلك أن حواضر عديدة [القاهرة، قرطبة، تونس، مراكش...وغيرها] قد عرفت نشأة وتطور معارف وعلوم مساعدة أسهم كل منها بنصيب في تشكل التراث العربي الإسلامي. وبالتالي فإننا نرى أن الأمر لا يخلو من ميل إلى التبسيط والتعميم في إرجاع ميلاد ونشأة وتطور الفكر العربي الإسلامي محصورا في حقبة تاريخية قصيرة مهما يكن من قوة الإسهام وعمق الإبداع عند أهل تلك الحقبة- وليست الشواهد والأدلة التاريخية مما يعوز الناظر في الفكر العربي الإسلامي في أطوار تكونه.يصح القول إذن إن تشكل الثقافة العربية الإسلامية وتقعيدها قد مر بأزمنة شتى وتنقل في حواضر متعددة من أرض الإسلام.من ثم فإننا نرى أن الأنسب، في الحديث عن تشكل التراث العربي الإسلامي أن يكون الحديث بالأولى عن «عصر كلاسيكي» مرن ومتنقل تم فيه ذلك التشكل.

يقتضي إدراك ما نقصده من معنى بالحديث عن العصر الكلاسيكي في الإسلام توضيح أمرين اثنين.الأمر الأول هو أننا نستعير مفهوم « العصر الكلاسيكي « من الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، فنحن نأخذ التعبير من جهة المعنى البعيد الذي ذهب إليه، وهو تشَكُّل الفكر الغربي الحديث في حقبة تاريخية محددة بفعل ظهور وتطور علوم ومعارف كان لها في تلك الحقبة تأثير قوي حاسم. نعم، إن صاحب «أركيولوجيا المعرفة «يجعل القرن السابع عشر مدار قوله في العصر الكلاسيكي، وبالتالي فهو يحصره في حقبة زمنية ضيقة نسبيا، (متى قارناها بالفكر الفلسفي الحديث في سعته وامتداده). غير أن ما يَسْتَوْجِب الانتباه، هو أن القرن السابع عشر كان بدوره ثمرة سيرورة ثقافية شاملة عرفت بدايتها مع نهايات القرن الخامس عشر، وامتدت لتشهد غايتها من النضج في القرن الثامن عشر، نتيجة تكون علوم وفلسفات كثيرة في ذلك القرن. وفي عبارة أخرى فإن القرن السابع عشر في الغرب الأوروبي وهو القرن الموسوم في التعبير الفرنسي خاصة بنعت « القرن العظيم». بيد أن الانتظام في «إبستيمي» معلوم، ذاك الذي ينطبق على نعت «العصر الكلاسيكي» لا يقتضي الوقوف عند القرن السابع عشر دون مجاوزته وإن كان القرن المذكور، بالفعل،

ما دمنا نرى أن الحقبة التاريخية الموسومة بالانحطاط لم تكن تخلو أحيانا من ومضات قوية مشرقة(أليس ابن خلدون، على سبيل المثال، حالة تدعو غلى إعادة التفكير في مفهوم « عصر الانحطاط»

عصر انبثاق علوم ومعارف وأفكار فلسفية فعلت في تشكل الوعي الثقافي الغربي الحديث فعل التأثير الحاسم الذي يحدث النقلة النوعية البادية للعيان.أما الأمر الثاني فهو أننا، وإن كنا نرى في»العصر الكلاسيكي «مفهوما إجرائيا يسعفنا في النظر والتحليل نأخذ لفظ «الكلاسيكي» في معنى «النموذج» أو «المرجعية» أو قل إذا شئت « العصر المقيس عليه». وفي هذه الأحوال كلها يتعذر حصر النموذج الثقافي العربي الإسلامي في حقبة محدودة لا تتجاوز القرنين الثاني والثالث من الهجرة ولا نحسب أن طبيعة الثقافة العربية الإسلامية وتشكلها تجيزان ذلك.

تاريخ الثقافة العربية الإسلامية، (نشأتها وتطورها حتى بلوغها ما بلغته من العطاء والقوة)، يفرض علينا القول، إضافة إلى ما ذكرناه، إن العصر العربي الإسلامي الكلاسيكي يشمل في واقع الأمر كل المراحل التي مرت بها تلك الثقافة في تشكلها في الأزمنة السابقة على ما نقول عنه إنه «عصر الانحطاط» – بل ربما اقتضى الأمر مراجعة مفهوم « الانحطاط » ذاته- ما دمنا نرى أن الحقبة التاريخية الموسومة بالانحطاط لم تكن تخلو أحيانا من ومضات قوية مشرقة (أليس ابن خلدون، على سبيل المثال، حالة تدعو إلى إعادة التفكير في مفهوم « عصر الانحطاط»؟). وفي هذه الورقة نود أن نبدي رأيا نريد للفقرات التالية أن تكون تعبيرا عنه أو قل إنها فرضية نسعى إلى توضيحها، ثم الدفاع عنها في الفقرات الموالية: إن الثقافة العربية الإسلامية في العصر الكلاسيكي كانت، أولا وأساسا، ثقافة تقوم على الاعتراف بالمغايرة ووجود الغير، وهذا من جانب أول، مثلما أنها كانت، من جانب ثان، تسعى إلى الدخول مع ذلك الغير في حوار تضبطه قواعد وشروط عملت تلك الثقافة على تقعيدها. لنقل في عبارة تقريرية تستوجب الاحتجاج لها :إن الثقافة العربية الإسلامية في العصر الكلاسيكي كانت فعلا «ثقافة حوارية» ومن حيث هي كذلك فقد كانت تحمل في جوفها فكر التسامح أو قل إنها تعكس روح التسامح وإن كان المفهوم(لدواعي شتى) غائبا عن الوعي العربي الإسلامي في أزمنة العصر الكلاسيكي.

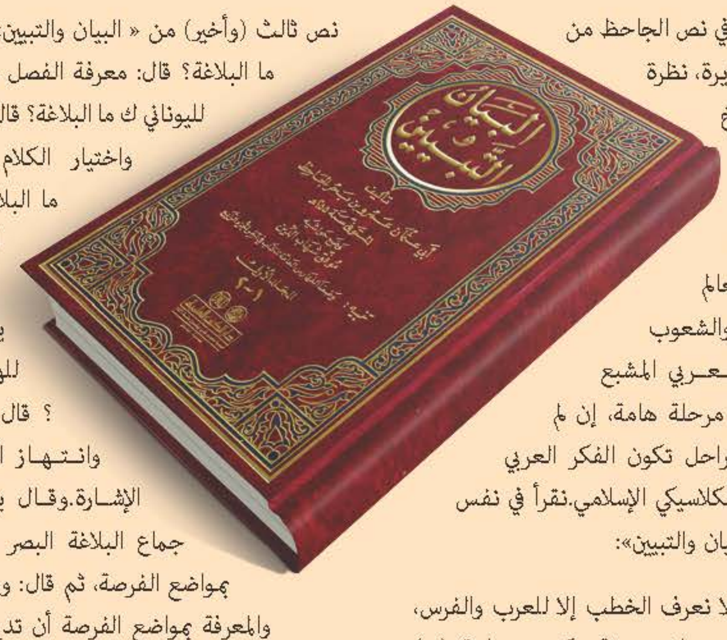
الفكر العربي الإسلامي، في أزمنة قُوَّتِه وتألقه، أي في الفترات التي استطاع أن يكون فيها مُؤَثِّراً في الفعل البشري، وبالتالي أن يكون مبدعا متألقا، هي تلك المراحل التي كان فيها ذلك الفكر مسكونا بروح التسامح

ثانيا- وعي الاختلاف في العصر الكلاسيكي الإسلامي

نُرَاكِمُ، في غير احتفال بالتحليل ولا انشغال بالمقارنات، مجموعة من الشواهد والأمثلة الدالة على وعي الاختلاف مع الموقف الايجابي منه في الثقافة العربية الإسلامية في العصر الكلاسيكي، أمثلة نقتبسها من أكثر النصوص العربية الإسلامية تداولا في الفكر العربي الإسلامي، في الأزمنة التي نَعُدُّها أزمنةَ قُوَّة وبهاء، ونعتبر فكرها مرجعا نقيس عليه.

1 - عند الجاحظ، كما هو معلوم ومشهور، افْتِتانٌ كبير باللغة العربية، واعتزاز بالعروبة والانتماء إليها، لا بل إن عند صاحب « البيان والتبيين»تعصب شديد للعرب. نقرأ في الكتاب المشار إليه: «أردنا، أبقاك الله، أن نبتدئ صدر هذا الجزء الثاني من البيان والتبيين بالرد على الشعوبية في طعنهم على خطباء العرب إذ وصلوا أيمانهم بالمخاصر واعتمدوا على وجه الأرض بأطراف القسيِّ والعصيِّ»[2]. والإمساك بالعصا والاعتماد عليها حين التَوَجه إلى الَجمهور بالخطبة يعتبر، عند الجاحظ، من سمات العربي ومميزات الشخصية العربية ومن ثم فهو يفرد للقول فيها كتابا من مجموع الكتب التي يحويها « البيان والتبيين».ربما كانت العصا وحديث العصا عند أبي عثمان مما يستدعي تخصيص قراءة سيميولوجية تسعف فيها أدوات التحليل اللساني والسيميائي بما لا تسعف به اللغة وفقه اللغة في معناهما المعتاد. غير أن قصدنا في هذا الحديث ليس

كذلك.نريد أن ننظر في نص الجاحظ من زاوية نظر أخرى مغايرة، نظرة تنصب على تاريخ الأفكار، نظرة تعنى بالذهنيات وتخبر عن الرؤى والتصورات:رؤية العالم وتصنيف الثقافات والشعوب عند الإنسان العربي المشبع بالثقافة السائدة في مرحلة هامة، إن لم نقل حاسمة، من مراحل تكون الفكر العربي الإسلامي في العصر الكلاسيكي الإسلامي.نقرأ في نفس كتاب العصا من «البيان والتبيين»:



« وجملة القول إنا لا نعرف الخطب إلا للعرب والفرس، وأما الهند فإنما لهم معان مدونة وكتب مجلدة (...) ولليونان فلسفة وصناعة منطق(...)وفي الفرس خطباء إلا أن كل كلام الفرس وكل معنى للعجم فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد وخلوة (...) وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام (...) وخطباؤهم أوجز، والكلام عليهم أسهل» [3].

يختص كل شعب من الشعوب الكبيرة والمعروفة (أو أغلبها) في زمن الجاحظ، بِسِمَةٍ تغلب عليها- حسب ما يعتقده المؤلف في النص المذكور- بيد أن ما عند العرب من قدرة على الخطابة، (وتلك سمة يشتركون فيها، في رأي الجاحظ، مع الفرس)، فإنما يكون لهم ذلك عن «بديهة وارتجال خلافا لما عليه الشأن من أهل فارس إذ إن الخطابة عند هؤلاء الأخيرين ثمرة ثقافة وتدبر. يكتب في الجزء الأول من البيان والتبيين : « سأل معاوية بن أبي سفيان أعرابيا فقال: ما هذه البلاغة التي فيكم؟ قال: شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا»[4].

على أن الجاحظ، مع تقصيه لقول العرب في البلاغة والبلغاء وإكثاره من الشواهد نثرا وشعرا، لا يكف عن « الحفر» في معنى البلاغة وصورة القول البليغ وفي الاختلافات القائمة في ذلك بين الشعوب والثقافات.أستسمح القارئ في إرادة نص ثالث (وأخير) من « البيان والتبيين» : «قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل. وقيل لليوناني ك ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام واختيار الكلام. وقيل للرومي: ما البلاغة ؟ قال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة. وقيل للهندي: ما البلاغة ؟ قال : وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة.وقال بعض أهل الهند: جماع البلاغة البصر بالحجة والمعرفة بمواضع الفرصة، ثم قال: ومن البصر بالحجة والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها (...) وقال مرة:جماع البلاغة التماس حسن الموقع والمعرفة بساعات القول وقلة الحرف بما التبس من المعاني أو غمض وبما شرد عليك من اللفظ أو تعذر. ثم قال: وزين ذلك كله وبهاؤه، وحلاوته وسناؤه، أن تكون الشمائل موزونة والألفاظ معدلة واللهجة نقية. فإن جامع ذلك السن والسمت والجمال وطول الصمت فقد تم كل الكمال وكمل كل الكلام»[5].

ونحن لو أنصفنا لحكمنا بان البلاغة، من حيث هي مطلب أسمى عند الجاحظ، توجد متفرقة في الشعوب والثقافات: فكل من الفرس والهند والروم واليونان، ناهيك عن العرب، قد أخذ من البلاغة بنصيب، فللعرب النظم، ولليونان التدقيق المنطقي، وللرومان المعرفة بالأحوال (حسن الاقتضاب حينا، والغزارة في القول حين يستدعي المقام ذلك)ن وللهند الوضوح في العبارة والقدرة على الاحتجاج. وإذن، يجوز القول في حق صاحب « البيان والتبيين»إن هنالك وعيا بالاختلاف في الدلالة بين الشعوب والثقافات من جهة ووعيا بان الإصابة لا تكون إلا بالقدر الذي تكون فيه الاستفادة من ذلك الاختلاف، وذلك من جهة أخرى.

2 - يمثل وعي الاختلاف، بكيفية مغايرة، عند مفكر آخر من القرن الخامس الهجري هو أبو الريحان البيروني.كان

البيروني، حسب ما نفيده من قراءته، عارفا جيدا باللغة الهندية فهو يذكر أنه قد نقل إلى العربية كتابين اثنين« أحدهما في المبادئ وصفة الموجودات(...)والآخر في تخليص النفس من رباط البدن»[6].كان البيروني رحالة يكثر التنقل بين البلاد العربية والبلدان الأخرى مثلما كان مترجما ولعله، على غرار معاصريه من الأدباء الذين يرتادون مجالس أسمار الخلفاء العباسيين والسلاطين البويهيين، يتحدث في تلك المجالس عن مشاهداته في البلاد التي زارها ويخبر عن أوجه الاختلاف بين أهلها وبين العرب. هم على كل يقول عن كتابه السالفة الإشارة إليه إن قصده من الكتاب هو الإمتاع ومن ثم فهو لا يحفل بتصحيح ما كان من المعتقدات كاذبا» إنما هو كتاب حكاية فأورد كلام الهند على وجهه وأضيف إليه ما لليونانيين من مثله لتعريف المقاربة بينهم»[7].إن الغرض، بالتالي إذن، هوهو التعريف بفكر وثقافة قوم يخالفوننا في كل شيء» يباينوننا بجميع ما تشترك فيه الأمم وأولها اللغة[...]ومنها أنهم يباينوننا بالديانة مباينة كلية لا يقع منا شيء من الإقرار بها ولا منهم بشيء مما عندنا[...]ومنها أنهم يباينوننا في الرسوم والعادات حتى كادوا أ ن يخوفوا ولدانهم بنا وبزينا وهيأتنا وينسبوننا إلى الشيطنة وإياها على عكس الواجب وإن كانت هذه النسبة لنا مطلقة وفيما بيننا وبين الأمم بأسرهم مشتركة»[8].

ما يستوجب التنبيه عليه، في عمل البيروني، من جهة وفي المناخ الفكري العام الذي كان يستدعي مثل صنيع صاحب» تحقيق ما للهند من مقولة» من جهة أخرى، هو «إرادة معرفة» الغير. الغير، أو «الآخر» كما نقول في لغتنا اليوم، هو الضد المخالف الذي تعرف به الذات ذاتها أو لنقل مع هيجل إنه التحديد السلبي للذات[العربي هو غير الهندي، غير الفارسي، غير الروماني...].غير أن «إرادة معرفة» الغير تشي بالاعتراف بالاختلاف عن الذات من جهة وقبول الاختلاف من جهة أخرى.

3 – من المعلوم أن أبا حيان التوحيدي قد رتب الأجزاء الثلاثة من كتاب « الإمتاع والمؤانسة» في صورة ليال [مسامرات كان يؤنس بها ليل الوزير ابا عبد الله العارض بعد يوم من العناء]، وأن لكل ليلة موضوعا يستغرقها ولربما شغل موضوع يتشعب القول فيه ليال كثيرة. ذلك هو شأن الليلة السادسة، إذ إن الحديث قد عاد ليطرق ما كان السامرون قد قالوا فيه قولا كثيرا في ليال سابقة « ثم حضرته ليلة أخرى فأول ما فاتح به المجلس إذ قال :أتفضل العرب على العجم أم العجم على العرب؟قلت: الأمم عند العلماء أربع: الروم، والعرب، وفارس، والهند. وصعب أن يقال: العرب وحدها أفضل من هؤلاء الثلاثة مع جوامع ما لها وتفاريق ما عندها[...] فللفرس السياسة والآداب والحدود والرسوم، وللروم العلم والحكمة، وللهند الفكر والروية والخفة والسحر، وللترك الشجاعة والإقدام، وللزنج الصبر والكد والخفة والفرح، وللعرب النجدة والقرى والوفاء والبلاء والجود والذمام والخطابة والبيان. ثم إن هذه الفضائل المذكورة، في هذه الأمم المشهورة، ليست لكل واحد من أفرادها، بل هي الشائعة بينها ثم في جملتها من هو عار من جميعها وموسوم بأضدادها»[9].

أما النتيجة التي ينتهي إليها التوحيدي في المفاضلة بين العرب وغير العرب فهي محسومة سلفا، وصاحب «الإمتاع والمؤانسة، في أغلب الكتاب، لا يخرج عن الخط الذي رسمه الجاحظ.العرب تفضل الكل لأن ما عند غيرها صناعة وتعلم في حين أن ما عندها مما تقرر « بالإلهام لقرائحهم الصافية، وأذهانهم الواقدة، وطينتهم الحرة، وأعرافهم الكريمة وعاداتهم السليمة»[10]. وفي المناظرة الشهيرة،

إن العصر العربي الإسلامي الكلاسيكي يشمل في واقع الأمر كل المراحل التي مرت بها تلك الثقافة في تشكلها في الأزمنة السابقة على ما نقول عنه إنه «عصر الانحطاط» - بل ربما اقتضى الأمر مراجعة مفهوم « الانحطاط » ذاته-

في الليلة الثامنة، بين أبي سعيد السيرافي المتعصب للعرب ولغتهم وأبي بشر متى بن يونس المنطقي المنافح عن الفلسفة اليونانية ترجح الكفة لصالح النحوي العربي في مقابل رجل المنطق إذ يصير هذا الأخير، على نحو ما يرسمه قلم التوحيدي، إلى العجز والحيرة فيبادر الوزير إلى تهنئة السيرافي» عين الله عليك أيها الشيخ، فقد نديت أكبادا، وأقررت عيونا، وبيضت وجوها»[11]. والموقف في المناظرة جلل فصاحبه يتهيب منه، والتوحيدي يصور متى بن يونس خصما قويا تخشى الناس منازلته. يتساءل الوزير، ليلة المسامرة: «ألا ينتدب أحدكم إنسان لمناظرة متى في حديث المنطق فإنه يقول...».يحجم القوم فيغضب الوزير ويتردد الحضور قبل أن يحمل السيرافي على دخول الحلبة.يخوض متى بن يونس وأبو سعيد السيرافي في معركة يميل فيها التوحيدي، لا شك في ذلك، إلى إظهار فحولة النحوي في مقابل قصور هو وارد في هذه المناظرة الشهيرة في ثقافتنا العربية الإسلامية. غير أن ما يستوجب التنبيه عليه عندنا هو هذا الوعي بالاختلاف والمغايرة بين ما عند العرب وما عند اليونان. يتساءل السيرافي في استنكار : «إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها، فمن أين يلزم الفرس والترك والهند والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضيا وحكما لهم وعليهم، ما شهد لهم به قبلوه، وما أنكره رفضوه؟»[12]. غير أنه، في الوقت ذاته، يعترف، ضمنيا على الأقل لمنطق اليونان بقدرة في الإفادة، وإن كان اللسان العربي ليس عاجزا عنها، أو إنه ند ونظير للمنطق اليوناني عند من كان باعُه في اللغة العربية طويلا.

في التهيب من الخصم اعتراف بقوته وفي»المناظرة « إعمال لأسلحة لا يكون التمكن منها إلا بمعرفة الخصم، فكرا وتاريخا. في «الإمتاع والمؤانسة «، في السجال بين الخصوم، نستحضر المحاورات الأفلاطونية بمناخها الكامل: خصمان «نظيران «يسعى كل منهما إلى الإيقاع بالآخر، ولكن ذلك لا يتأتى، في نهاية الأمر، إلا بالقدر الذي تحسن فيه معرفة ذلك الآخر، ولا يكون ذلك كله إلا بمراعاة قواعد معينة واحترام آداب مقررة.

> **إن الثقافة العربية الإسلامية في العصر الكلاسيكي كانت، أولا وأساسا، ثقافة تقوم على الاعتراف بالمغايرة ووجود الغير، وهذا من جانب أول، مثلما أنها كانت، من جانب ثان، تسعى إلى الدخول مع ذلك الغير في حوار تضبطه قواعد وشروط عملت تلك الثقافة على تقعيدها**

ثالثا- ثقافة الاختلاف

المناظرة، كما نرى في ليالي «الإمتاع والمؤانسة»، منازلة بين خصمين قويين كل منهما «نظير»للآخر، أي مماثل له في التمكن من العلم الذي ينتسب إليه عارف بعلوم خصمه، ومُتَهَيِّئ لإظهار فسادها والإبانة عن ضعفها والكشف عن تهافتها- والنموذج في ذلك المناظرة بين أبي سعيد السيرافي، وأبي بشر متى بن يونس، ولأمر ما يقول السيرافي «كان له يوم المناظرة أربعون سنة»[13]. إذا تركنا الرقم وإيحاءه جانبا فإن كلمة «يوم « تستوقفنا لاشك في ذلك. ذلك أن لفظ «اليوم» لا ينفك في مخزوننا الثقافي العربي الكلاسيكي من معان ودلالات بعيدة [أيام العرب في الجاهلية، «يوم الظلة»ن في القرءان الكريم...]. لا يزهو المنتصر بنصره إلا بالقدر الذي يكون فيه الخصم قوي الشكيمة صعب المِراس. وهذه كلها أمور تُفيد الاعتراف بالغير، وتعني قبول الاختلاف، ولو كان ذلك القبول على مضض.

كل هذه الأمور تتجلى، بصورة نمطية، عند متكلمة الإسلام، وتستوجب منا وقفة ينكشف لنا بها بُعْدٌ آخر من ثقافة الاختلاف في فكرنا العربي الإسلامي.

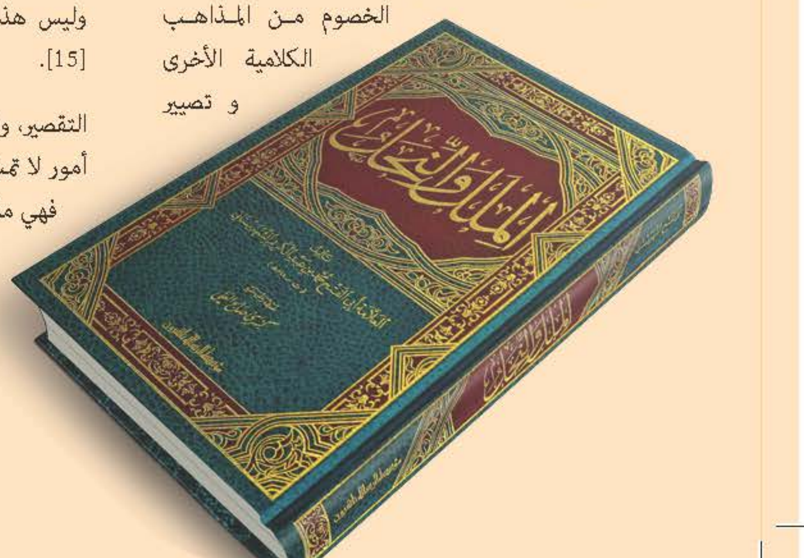
من المعلوم أن المعرفة، عند علماء الكلام، لا تخرج في الجملة عن أحد طريقين: هي إما معرفة ضرورية (اضطرارية، أي مما يُضْطَرُّ المرء إلى قبوله اضطراراً، والشأن كذلك في المعطيات المباشرة وفي البديهيات).وإما معرفة»

نظرية»(تثبت بالنظر وإعمال الفكر واعتماد البرهان العقلي سبيلا أوحد في التصديق). ومن المعلوم أن لعلماء الكلام في الإسلام مناهج في ذلك أخصها اثنان: منهج يقضي بالعمل على إبطال الحجج التي يأتي بها الخصم - وهذا طريق السلب. ومنهج آخر، في مقابل ذلك، يسلك طريق الإيجاب. وفي عبارة المتكلمين، فإن صاحب القضية إما أن يكون «مدعيا» [وفي هذه الحال يلزمه الإتيان بالحجة]، وإما أن يكون «مطالبا»[فهو يعترض على قول الخصم بأدلة يريد لها أن تكون قاطعة تلزم بالقبول وتحمل على الاستسلام]. عن هذا الموقف تنتج قواعد يستوقفنا البعض منها.

القاعدة الأولى، هي البدء بإدخال الخصم في دائرة من الدوائر، لكل دائرة حكمها، وتلك الدوائر تتدرج- في عين المتكلم- من الخاص إلى العام. في توضيح هذا المعنى نرافق المتكلم الأشعري أبا بكر الباقلاني في بعض من كتابه « التمهيد». بعد المقدمات الكلامية المعتادة في أحكام العلم والجوهر والعرض، ثم بعد العمل على إثبات وجود الله [عملا بالقاعدة الكبرى التي تقضي بان أول ما أوجبه الله على المكلف النظر المؤدي إلى معرفته تعالى]، يشرع الباقلاني في فحص دعاوى منكري الألوهية جملة، ثم دعاوى منكري النبوة بعد ذلك، فمنكري نبوة أنبياء معلومين-حتى يصير إلى الرد على منكري نبوة نبي الإسلام أخيرا، وبذلك يكون قد أقفل الدائرة الأولى. فإذا تَمَّ له ذلك، فإنه ينفذ إلى دائرة ثانية، دائرة متكلمة الإسلام، ليصبح بذلك أمام نوع جديد من الخصوم: خصوم من داخل الملة، ملة الإسلام، فتكون الخصومة خصومة مذهبية كلامية. إن على المتكلم أن ينافح عن المذهب الذي ينتسب إليه وذلك بمقارعة الخصوم من المذاهب الكلامية الأخرى و تصيير الحال إلى مقابلة بين المذهب الذي ينتمي إليه[فهو، كما ذكرنا أعلاه، لا يخرج عن احد حالين: صاحب دعوى، أو مُدَّعٍ، تلزمه الحجة.أو مطالب، ينتظر من الخصم الإتيان بدليلٍ ويجتهد، في الوقت ذاته في إبطال دليل الخصم والقول بفساده. ومن مستلزمات هذه القاعدة الكلامية الأولى التي نتحدث عنها أن الخصم(مدعيا كان آو مطالبا) يبسط حجج الخصم وبراهينه كاملة، بل إنه قد لا يكتفي بذلك، فهو يتوهم حُجَجاً يسوقها الخصم قبل أن ينبري للرد عليها حُجّة حُجّة. ذلك مغزى قول المتكلم:» فإن قال قائل، قيل له» أو قوله : « فإن قالوا، قلنا».

تسري هذه القاعدة على عمل التأريخ للفرق الكلامية وتصنيف الملل والنِّحَل، وهو ما يجعل منه الشهرستاني [وذكر صاحب كتاب « الملل والنحل «يرد على سبيل المثال، إذ إن كافة متكلمة الإسلام المقبلين على تصنيف الملل والنِّحَل كانوا كذلك] مبدأ يلتزم به وقاعدة يتمسك بها، فهو يكتب قائلا عن الملل « نذكر أربابها وأصحابها وننقل مآخذها ومصادرها (...) على موجب مصطلحاتها بعد الوقوف على مناهجها والفحص الشديد عن مبادئها وعواقبها»[14]. وهذا أبو الحسن الأشعري يقرن القاعدة التي رأينا عند الشهرستاني بشروط أخلاقية في مراعاتها يكون مؤرخ الفرق الكلامية حسن إسلامه وفي الإخلال بها يفسد دينه. يقول صاحب « مقالات الإسلاميين» : « لا بد لمن أراد معرفة الديانات والتمييز بينها من معرفة المذاهب والمقالات. ورأيت الناس في حكاية ما يحكون من ذكر المقالات ويصنفون في النحل والديانات بين مُقَصِّر فيما يحكيه، وغالطٍ فيما يذكره من قول مخالفيه، ومُتَعَمِّد للكذبِ في الحكايةِ إرادة التشنيع على من يخالفه[...] وليس هذا سبيل الربانيين ولا سبيل الفطناء المميزين» .[15]

التقصير، والمغالطة، وإرادة التشنيع على الخصم. كل هذه أمور لا تمت إلى الدين بصلة، وليست مما يليق بالعقلاء- فهي مذمومة من جهتي العقل والدين معا.



القاعدة الثانية، تُكَمِّلُ القاعدةَ الأولى من جهةٍ، وتُجَلِّيها من جهة أخرى.إنها قاعدة

يصح القول فيها إنها قاعدة الاعـتراف: الاعـتراف بالخصم، والالتزام بالإنصات إليه والتَّدَبُّر في حُجَجِه.ذلك ما يتبين لنا أن الباقلاني قد التزم به حقا في استعراض الدوائر التي اشرنا إليها أعـلاه. فالمسلمون، أهل التوحيد، يشتركون في التصنيف مع القائلين من اليهود والنصارى بنبوة مـوسى وعيسى عليهما السلام - والمنتسبون لهذه الدائرة، من أهـل الديانات السماوية الثلاث، يشتركون، ضدا على الدهرية ومنكري الربوبية، في الانتساب إلى دائرة القائلين بوجود الخالق. فإذا وصلنا إلى الدائرة الأقل اتِّساعاً، دائرة المُنْتَسِبين إلى مِلَّة الإسلام، فإن أوّل ما يقضي به الآمر الديني والواجب العقلي هو التسليم بان الخصوم من المذاهب الكلامية المخالفة للمذهب الذي ينتسب إليه المتكلم كلهم من علماء الكلام. وفي هذا المعنى يقول الشهرستاني» عن الخصم، وإن خطّأْناه، لا نخرجه من علماء الكلام».

التقصير، والمغالطة، وإرادة التشنيع على الخصم. كل هذه أمور لا تمت إلى الدين بصلة، وليست مما يليق بالعقلاء-فهي مذمومة من جهتي العقل والدين معا

يصح القول، في خاتمة المطاف، إن القاعدتين تُفيدان أمراً واحـداً: الاعتراف بالخصم، واعتباره «نظيرا»[فهو لذلك يستأهل أن يكون «مناظرا»]. والقاعدتان، في تكاملهما، تفيدان أن الثقافة السائدة في العصر الكلاسيكي في الإسلام [وعلم الكلام صورة بهية من صور تلك الثقافة] ثقافة الاختلاف، وهي كذلك لأنها ثقافة لا تُقرُّ وجود الاختلاف، بل إنها تُشَرِّع له القواعد، وتحوطه بِما يلزمه من أسباب الطمأنينة والسلام.ليس أدل على ذلك عندنا من القاعدة الثالثة التي ندعو إلى التريث عندها برهة يسيرة.

-وهذه القاعدة الثالثة يصح نَعْتُها بقاعدة التمييز بين المقامات والأحكام، إذ إن لكل مقام مقال يستوجبه، ولكل حكم يتم إطلاقه مرجعيته التي يَتَحَتَّمُ عليه أن يكشف عنها.الحكم على الخمر بالتحريم، حكم يلزم المسلم وحده، والمرجع في الحكم هو الشرع. والحكم على الخمر بالإسكار، أو القول إن السكر يكون عن شرب الخمر، حكم يرجع إلى العقل ويستمد من التجربة ويلزم العقلاء جميعا، من كل الملل وهذا المثال، تحديدا، يأتي به الغزالي في «المُسْتَصْفَى»، حتى يميز بين الحكم الشرعي والحكم العقلي- والحرص على اجتناب الخلط بين الحكمين، الشرعي والعقلي، هو ما نجد صياغة له في قاعدة شمولية: « التكفير حكم شرعي، والتصويب حكم عقلي»وشتان ما بين المرجعيتين من فرق، وما أكثر ما أوقع الخلط[المتعمد، في الأغلب الأعم من الأحوال] في كوارث وأهوال في تاريخ الإسلام وأوقع في الظلم الشنيع.

الحق أن متكلمة الإسلام مع ما في خطابهم، أحيانا كثيرة، من شراسة في القول وحِدَّة عالية في النبرة، كانوا شديدي الحرص على احترام هذه القواعد الثلاثة تَوَخِّياً منهم لصحة «العلم النظري»، ذلك الذي يستوجب صحة العقل وبراهينه.أما حين كان الانحراف عن هذا السبيل يحدث من قبل المتكلم، فإن الدواعي الإيديولوجية تكون من الوضوح، بحيث لا يخفى ذلك على القارئ الفطن- ومن هذا القبيل ما فعله البغدادي في « الفَرْق بين الفِرَق»، في الفصل الذي يفرده للكلام عن الباطنية، حيث تختفي الحدود بين الكفر والخطأ.—ولكن التَّوَسُّعَ في هذه القضية، والنظر في دواعيها، ليس مما يسعفنا به المقام ولا يتسع له المجال[16].

رابعا- الاختلاف والاقتباس

كل الذين يُقْبِلُونَ على دراسة الفكر العربي الإسلامي في العصر الكلاسيكي، يلمسون المدى البعيد الذي بلغه ذلك الفكر في إرادة الإقبال على الغير، إقبالا يروم الأخذ منه. ومن المعلوم أن الاقتباس من الآخر لا يكون إلا متى كانت الذات تَعِي قُوَّتَها وتَمَايُزَها عن ذلك الغير، إذ الاقتباس أخذ واع وحرص على الحفاظ على الذاتية المميزة – وهذا من

جهة أولى، وفي الاقتباس، من جهة ثانية، اعتراف بذلك الغير أولا، وتقدير له، ثانيا، وفي إرادة الاقتباس من الغير تعبير عن احترام الاختلاف والمغايرة، ومن ثم فإن الاقتباس لا يكون ممكنا، في الأحوال التي لا تكون الذات فيها في حال من الضعف والقصور الحضاريين شديدة، إلا في أجواء تَشي بالتَّسامُح في المعنى الواسع للمفهوم. وإذا كُنَّا، فيما نأمَل، أن نكون قد قدمنا- في الصفحات السابقة- نماذج تدل على صحة واقع التسامح وقبول الاختلاف في ثقافتنا العربية الإسلامية في العصر الكلاسيكي، فإننا نود في هذا القسم الرابع والأخير من ورقتنا هذه، أن ننبه في إشارات دالة على شواهد دالة، أيضاً، على كيف ومظاهر الاقتباس في تلك الثقافة.

يشغل كتاب « الفهرست «لأبي الفرج محمد بن إسحق النديم [وشهرته: ابن النديم-توفي سنة 380 هجرية] من المنشغلين بالتأريخ للفكر العربي الإسلامي في العصر الكلاسيكي، مكانة متميزة قد لا نجدها لغيره من المصنفات، والسبب في ذلك بسيط وواضح معا. ذلك أن ابن النديم كان ورّاقاً، ودُكّان الـورّاق، في العصر الكلاسيكي إجمالا، كان ملتقى الكُتّاب ومُحِبّي الآداب والفنون من مختلف الأجناس الفنية والأدبية. يذكر ابن النديم أن الورّاقين كانوا يضربون في البلاد بعيدا، فيلتقون أقواما من أجناس ولغات مختلفة، ويستجلبون مُصَنَّفَات في موضوعات كثيرة. لم يكن الوراق مَقْصِدَ الكُتّاب والمُتَشَوِّفين إلى الآداب والمعارف، من أجل التبضع دوما، بل إن من أولئك الكُتّاب ومُحِبّي الآداب، من كانوا يستأجرون تلك المصنفات من أجل استنساخها فحسب، فكانوا من أجل ذلك يمضون ساعات طوال في دكاكين الوراقين. ولعلنا نستحضر ما كان تراجمة الجاحظ يروونه عن الرجل في هذا الباب، وفي حكاية متداولة-الله أعلم بصحتها- أن سبب موت صاحب «البيان والتبيين» هو سقوطه ليلا تحت أحمال الكتب، وموته مُخْتَنقاً بثقلها وقد تقدمت به السن، وَوَهَن منه العظم. غير أن ما يعنينا من أمر الورّاقين، وشيخهم ابن النديم، هو أنهم كانوا يتوافرون في المعتاد على سجلات وكنانيش يقُمن فيها بفهرسة ما تحت أيديهم من الكتب والمؤلفين من مختلف الأصناف. نحن إزاء « الفهرست» لابن النديم أمام جرد للمؤلفين وتراجمة الكتب على اللغة العربية من المعاصرين للرجل ومن السابقين عليه. وفي عبارة أخرى فنحن، في «الفهرست «، أمام «شهادة غير مقصودة»[كما يقول المؤرخون] تسعفنا في معرفة واقع الكتاب وتداوله في القرن الهجري الرابع، بما تسعف به السجلات التجارية ومدونات العدول والنساخ في المعرفة التاريخية أحيانا. وإذا ما تركنا جانبا ما كان مُشْتَهراً، مُتداوَلا من الكتب اليونانية المنقولة إلى العربية- سواء بتوسط السريانية، في المرحلة الأولى من مراحل الإقبال على تعريب المصنفات، أو من اليونانية بكيفية مباشرة بعد ذلك- فإن قراءة «الفهرست» تجعلنا على بينة بكتب نقلت إلى العربية من الفارسية[11 مصنفا فيما وقفت عليه]وأخرى من اللغة الهندية[17 عنوانا، تتصل كلها بقضايا السياسة والتدبير أو ما عرف بمرايا الأمراء نصائح الملوك][17].

ولو نظرنا، من جهة أخـرى، في كتب تراجمة الفقهاء والحكماء والأطباء في الأندلس-وهي غير قليلة-للمسنا مظهرا قويا، عجيبا، من مظاهر الإقبال على الغير والرغبة في الأخذ ببعض مما عنده. أليس الفكر العربي الإسلامي في الأندلس تمثيلا لشيوع ثقافة التسامح في أكثر صورها بهاء في العصر الكلاسيكي في الإسلام؟



خاتمة

لا يتسع المقال للتوسع في الموضوع أكثر مما فعلنا غير أننا، إجمالا في القول، نصف الثقافة العربية الإسلامية - زمان اشتداد عودها وريعان عطائها- بثقافة الاختلاف والتسامح: ثقافة سِمَتُها الحوار وقبول شروطه، والالتزام بتلك الشروط في الأغلَب الأعم من الأحوال، وعلى العموم يرتبط الإخلال بتلك الشروط وضيق الصدر بالحوار وبالآخر ببداية التَّرَدِّي في أزمنة الانحدار والانحطاط.

في شيوع الثقافة الحوارية وفي الإيمان بالتسامح قيمة أخلاقية عليا يكمن الفارق بين الحرية والعبودية، بين القدرة على العطاء والإبداع، وبين العجز والانزواء والتقوقع على الذات.

ما أحوجنا اليوم على معاودة الاتصال بالفكر العربي الإسلامي في العصر الكلاسيكي، وما أشد حاجتنا أيضا للرجوع إلى الفكر العربي الإسلامي في الحقبة التاريخية القريبة منا والموسومة بعصر النهضة.

الثقافة العربية الإسلامية ثقافة سِمَتُها الحوار وقبول شروطه، والالتزام بتلك الشروط في الأغلب الأعم من الأحوال

الهوامـش

- Tzfetan Todorov- L'Esprit Des Lumières Robert Laffont, 2009, Paris
- الجاحظ- البيان والتبيين

مطبعة الفتوح الأدبية، 1332 هجرية، القاهرة

الجزء الثاني – الصفحة 2

3 - المرجع السابق- الجزء الثالث، الصفحتان 12/13

- المرجع نفسه، الجزء الأول-الصفحة 54
- البيان والتبيين...الجزء الأول، الصفحة 49
- ابر الريحان البيروني- تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل آو مذمومة مطبوعات دار المعارف العثمانية –حيدر أباد، 1958
- تحقيق ما للهند....الصفحة رقم 5
- المرجع السابق الصفحة 6
- نفس المرجع ن الصفحتان 12/13
- أبو حيان التوحيدي-الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين-أحمد الزين

منشورات المكتبة العصرية، دون تاريخ، بيروت- الصفحات 70/74

10 - المرجع السابق-الصفحة 94

- م. س –الصفحة 128
- م.س- الصفحة 110
- م.س –الصفحة 129
- أبو الفتح الشهرستاني- الملل والنحل، تحقيق محمد سعيد كيلاني

دار المعرفة، 1980، بيروت-الجزء الأول، الصفحة 11.

- أبو الحسن الأشعري- مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين

تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد

مكتبة النهضة المصرية، 1969، القاهرة-الطبعة الثانية، الصفحة 33

- من أجل تبين وجهة نظرنا، أنظر:

سعيد بنسعيد العلوي – دولة الخلافة

دراسة في التفكير السياسي عند الماوردي

منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط[الطبعة الثانية2010-]

سعيد بنسعيد العلوي –الخطاب الأشعري

مساهمة في دراسة العقل العربي الإسلامي

الطبعة الثانية، 2010، منتدى المعارف/ القسم الثاني من الكتاب، إجمالان وعلى وجه الخصوص: الصفحات 215/ 290

- أبو الفرج ابن النديم – الفهرست

دار المعرفة، د.ت، بيروت – الصفحات 331/ 441

ثقافة التسامح



سعيد بنگراد

1

التسامح في مضمونه العام هو اعتراف بحق الآخر في القول والتفكير والاعتقاد. ومن هذه الزاوية، عُد صيغة لتدبير التنوع والتعدد في اللغة والفكر والعقيدة والإيديولوجيا. إنه حاجة حياتية، أو هو "ضرورة يقتضيها التقدم الاجتماعي وتقدم المعارف أولا، وهو شرط ممارسة استقلالية الفرد وشرط للتطور الأخلاقي والثقافي ثانيا"، كما يتصور ذلك جون ستيوارت ميل ". إن وجود الآخر يتضمن بضرورة الوجود ذاته فكرة الاختلاف، فلا عيش خارج حدود الجماعة، فهي مصدر الأخلاق والقيم، وهي مصدر التنافس والتدافع أيضا. لذلك كان الآخر دائما هو من يحددنا، فهو جزء من ذات لا يمكن أن تكون إلا إذا كانت قادرة على استيعاب ما ليس هي، أي ما يخرجها من حالة التطابق مع نفسها. فالإنسان يهرب من وحشة الفردية فيه إلى دفء الجماعة خارجه.

فكما أن الأخلاق هي من إفرازات البناء الاجتماعي، فالذي يعيش وحده ليس في حاجة إلى أخلاق، فإن العيش المشترك لا يقوم على وحدة مفترضة تشمل كل شيء في الوجود، بل يستند إلى القدرة الجماعية والفردية على إفراز التنوع والتعدد من داخل الوحدة ذاتها. فالوحدة ليست كلا منسجما، بل هي حاصل التفاعل بين الذوات التي تكونها. وهذا التفاعل هو الذي يقتضي وجود مبدإ للتسامح يكون ضامنا لهذه الديناميكية الداخلية للمجتمعات الحية، فهو ما يستطيع استيعاب تناقضاتها ضمن مقتضيات القانون أولا، وضمن ما يستجيب لمقتضيات حب البقاء عند الإنسان ثانيا.

التسامح في مضمونه العام هو اعتراف بحق الآخر في القول والتفكير والاعتقاد. ومن هذه الزاوية، عُد صيغة لتدبير التنوع والتعدد في اللغة والفكر والعقيدة والإيديولوجيا

وبذلك لن يكون التسامح مرتبطا بمبادئ تخص السلم والحرب ومناهضة العنصرية، وحرية المعتقد فحسب، بل يشمل كل أنماط الحياة، أو كل ما له علاقة بإدارة الشأن اليومي في كل تفاصيله. فالقانون ليس قادرا دائما على استيعاب كل جزئيات

السلوك اليومي كما يتحقق في الفضاء العمومي، بل يحتاج إلى وعي الناس وتحضرهم وقدرتهم على التنازل عن حق خاص قد يقود إلى منفعة عامة. فحركة المرور في الشوارع لا تنظمها قوانين يحميها رجال الشرطة وحدهم، بل تحتاج إلى تسامح السائقين أيضا. وكذلك الأمر مع ولوج الملاعب والوقوف في طابور الشبابيك الإدارية والأسواق الممتازة. بل إن القانون ذاته يتضمن "جزئية" من التسامح حين يتحدث عن ظروف التخفيف، حيث الجريمة في بنوده واحدة، ولكن عقابها يختلف باختلاف سياقاتها.

إن التسامح ليس قانونا: ذلك أن القانون غطاء تشريعي يحمي الناس ويعمل على إعداد الفضاء القابل لاستيعاب السلوك الإنساني وتصريفه في مواقف مخصوصة، أما التسامح فقيمة في المقام الأول. بعبارة أخرى، إن التسامح موقف فردي من طبيعة أخلاقية، لا يجازي عليه القانون ولا يحث عليه، بل تثمنه الأخلاق العامة وتُعلي من شأنه، فلا وجود لقانون يفرض على الناس تسامحهم أو تشددهم. ومع ذلك، فالدولة لا تحكم بالقانون وحده، إنها لا تكتفي بالردع والترهيب، بل تربي الناس على احترام بنوده، وبذلك يقبل هؤلاء التنازل عن جزئية من حريتهم ليصبحوا جزءا من سقف أخلاقي مشترك، وتلك أيضا صيغة من صيغ التسامح.

بعبارة أخرى، إنها تُنمي عندهم ملكة الحكم والتقدير والنظر إلى الحقيقة وفق سياقاتها، لا وفق أحكام مسبقة تُقصي التفكير والنسبية وممكنات خرق القانون والعادات. وهو ما يعني أن الدولة "فضاء فارغ"، إنها ليسا طرفا في صراع، بل هي الحامي لوحدة تقوم على التعدد والتنوع. ومع ذلك، فإن "فراغها" أُعِد لكي يكون حاضنا لكل القيم التي تحتفي بالإنسان وتصون كرامته، أو هي فضاء يستطيع كل الناس، باختلاف ألوانهم وأفكارهم ومعتقداتهم، الاحتماء به من أجل التعبير عن قناعاتهم وفق ما يبيحه القانون ووفق ما لا يشكل مسا بحق الآخر في الرأي أيضا.

استنادا إلى هذا التسامح أيضا استطاع الإنسان حماية نفسه من الاندفاع الأهوج داخله، من قبيل رغباته المجنونة في أن يكون قويا وجبَّاراً وأكثر من واحد، وأن يتعَرَّى ويحقق كل نزواته، ويمارس ما يحلو له في فضاء عمومي هو مِلْك لكل الناس. فالإنسان ميال إلى الاعتقاد أنه على حق دائما، قد يكون ذلك تحت تأثير "أناه" التي تود أن تكون هي الأصل في كل شيء، أو تحت تأثير التربية والانتماء إلى قناعات فكرية أو عقدية أو إيديولوجية تدعي امتلاك الحقيقة كلّها، أو يكون مصدر ذلك مجرد جهل وخوف من آخر لا نعرف عنه أي شيء. وليس غريبا أن يكون التسامح ذاته هو مصدر الحاجة إلى "الآداب" و"الأخلاق" و"الحياء" و"المشاعر الخاصة"، فهذه لا تشكل قمعا، بل هي ضوابط تَحُد من فوضى الانفعالات والأهواء وتسيبها. فعندما تعلم الإنسان كيف يكون حرا، أي مسؤولا، حينها كان قادرا على إدراك حقه وحدوده.

> **إن التسامح موقف فردي من طبيعة أخلاقية، لا يجازي عليه القانون ولا يحث عليه، بل تثمنه الأخلاق العامة وتُعلي من شأنه، فلا وجود لقانون يفرض على الناس تسامحهم أو تشددهم**

لا يتعلق الأمر بتضييق على حرية هي الأصل في الوجود الإنساني، وإنما هو تحديد لمساحات خاصة "بالمحظور"، وهو مبدأ يقوم عليه كل انتماء طوعي إلى فضاء قيمي يستوعب "الأنا المخصوصة"، ويدرجها ضمن مجموع ما يشكل دوائر "النحن" الثقافية والأخلاقية. وقد تكون هي الفواصل بين ما يُسمح به، وما لا يمكن أن يكون أبدا موضوعا للتسامح. مثال ذلك ما يثيره ختان الفتيات في السودان وصعيد مصر وفي بعض الدول الإفريقية. فهذا التقليد ليس ممارسة فردية معزولة، بل يندرج ضمن " طقوس ثقافية" يقبل بها الجميع، أو تقبل بها

الأغلبية على الأقل، ومع ذلك لا يمكن أن يكون موضوعا للتسامح، فهو يمس بالسلامة الجسدية للمرأة ويحرمها من جزء من متعتها في الحياة الجنسية. وهو بذلك لا يختلف في شيء عن العنصرية والكراهية والشوفينية.

فنحن في جميع هذه الحالات أمام مواقف مناهضة للإنسان من حيث هو إنسان، لا من حيث إنه يملك أفكارا مختلفة أو ينتمي إلى عقيدة تخصه وحده. إن التسامح على هذا الأساس حماية من كل هذه الأمراض، فهو مبني على مبدأ إنساني يعترف بحق الناس في التعدد في العقائد والأفكار والرؤى وأنماط الوجود على الأرض، دون أن يقود ذلك إلى المس بقيمة الإنسان ذاته. إن ما يوحدنا حقا ليس الإيمان بفكرة واحدة، بل القبول بالتعدد في سلوكنا ورؤانا، فذاك ما يكشف عن الغنى فينا وفي الطبيعة التي تحيط بنا. لذلك، لن يكون العقل الذي يفرض حقيقته بالقوة، سوى عقل مريض لا يعرف عن الحقيقة أي شيء.

وضمن هذا الفاصل يتحدد فعل المثقف وواجبه في الدفاع عن التسامح. إنه ليس معنيا بسلوك الدهماء في الشوارع، وهي المنفذ الفعلي في حالات كثيرة لكل أشكال التعصب والتشدد، ولكن لا عذر له في عدم الوقوف في وجه العقائد التي تنتج اللاتسامح وتروج لها. إن الحشود لا تعرف عن مصدر سلوكها أي شيء أو القليل منه، فالناس يرثونه عن أسلافهم، ولكن مصدر العقيدة معروف والغايات منها ثابتة. فقد يكون المثقف أعزل بلا سلطة ولا نفوذ لها سوى ما يُمليه عليه ضميره، وقد يكون غير معني بخطاب السياسة وتقلباتها، ولكنه لا يمكن أن يهرب من اختياراته، تلك التي تحدد وظيفته في الدفاع عن الخير والصدق والعدل والفضيلة والتسامح أيضا.

2

ووفق هذه المحددات الأولية يمكن أن نميز بين مقولتي التسامح والاختلاف أيضا. إن التسامح في نهاية الأمر وبدايته هو موقف "إنساني"، فردي أو جماعي، يقيس الأشياء بمقياس الانفعال أو الشفقة والرحمة، أو بمنطق الإنسان النبيل الذي يحمل قدرا من التقدير لنفسه ولأمثاله. لذلك قد يكون التسامح أيضا إحساسا بالقوة، أو هو موقف من يملك سلطة يستمدها من الدين أو الإيديولوجيا أو العادات، ويمارسها حسب مشيئته ومزاجه أو مصالحه، لذلك قيل إن الأسياد وحدهم يتسامحون ليظلوا أسيادا. فالعبيد يقتتلون فيما بينهم إرضاء لسيد يحميهم جميعا. إن "أخطر أنواع اللاتسامح هو لا تسامح الفقراء"، كما يقول أومبيرتو إيكو.

وهو ما يعني أن التسامح ليس قيمة ثابتة تحضر في السلوك بالقدر والدرجة ذاتها. فقد يتسع مداه أحيانا لكي يعم خيره كل الناس، كما هو سلوك المحسنين والطيبين من الناس، وقد تضيق دائرته لكي لا يستوعب


أندري الكونت سبونفيل

إن الحق في الاختلاف يضمنه الدستور، فهو فوق كل العقائد والانتماءات الإيديولوجية أو السياسية، أما التسامح فقيمة فردية، إنه يكشف عن درجة التحضر عند الناس وعن قدرتهم على بلورة صيغ للعيش ليست متضمنة في بنود أي دستور مدني

سوى "الآخر"، المختلف في الدين والثقافة واللغة (لا تتوقف وسائل الإعلام عن الحديث عن تسامح المغاربة مع غيرهم من الديانات الأخرى، ولكن لا أحد يقبل أن يكون المغربي على دين آخر غير الإسلام). إننا لا يمكن أن نكون متسامحين إلا تجاه ما نستطيع تغييره أو منعه أو إباحته. فنحن نسمح للآخر بممارسة حق هو في تصورنا باطل لا شفاعة له، لذلك لا يحدد موقفا ثابتا في سلوكنا، بل هو هبة عارضة يمكن أن نستعيدها متى شئنا.

وهي صيغة أخرى للقول، إن الحقيقة هي مِلك "للقوي" وحده، فهو من يمارسها وفق موقعه في العقيدة أو الإيديولوجيا، ولكن بإمكان هذا القوي أن يسمح للضعيف بممارسة "ضلاله" تحت راية حقه وحقيقته التي أنعم الله بها على فرقته أو مذهبه أو دينه وحده. بطبيعة الحال، لا يعني هذا أن ليس من حق الناس الإيمان بحقيقة تخصهم وحدهم، فالإنسان يحيا بالنماذج العامة والخاصة، ويحيا بالذاكرة الجماعية أيضا، فداخلها تُبنى الكثير من الحقائق، ولكن ليس من حق الفرد أو الجماعة أيضا أن يعتقد في كونية ما قام هو ببنائه ضمن سياق ثقافته أو إكراهات العقيدة عنده. فقد لا يشكل ما يبدو لنا كحقيقة بداهية لا يأتيها الباطل من كل الجهات، سوى تفاهات لا يُعتد بها عند الآخرين. وقد كان أندري الكونت-سبونفيل يقول : " إن الحقيقي ليس بالضرورة خيرا، والخير ليس بالضرورة حقيقيا". إن الحقيقة ليست ثورية دائما.

بعبارة أخرى، هناك فاصل بين حقيقة العلم المجردة، فهي كونية ويقبل بها كل الناس، وبين الحقائق التي يبنيها الناس استنادا إلى ما أفرزته الممارسة عندهم، وهي حقائق لا تخص أحدا غيرهم. فلا يَدَ للعقل في ما يأتي من العقائد أو يقود إليها، فالناس يتوارثون الإيمان كما يتوارثون انتماءاتهم إلى الأهل واللغة والثقافة (لا نتحدث هنا عن الحالات التي يُغير فيها الناس عقائدهم أو يتخلون عنها). فقد نكون حقا في حاجة إلى دين يحمينا من إغراءات النفس الأمّارة بالخير أو السوء، فهو ضمانة للطمأنينة والراحة النفسية، ولكننا في حاجة إلى قانون يحمينا من جرائم الحق المدني في المقام الأول.

لذلك لا يجب الخلط بين القيمتين، إن الجمع بينهما قد يُفقد الدين طبيعته ليتحول إلى أداة للبطش بالآخرين، وقد يمنح السياسة وظيفة ليست من طبيعتها في الوقت ذاته، فلا يمكن أن نحكم الناس بالضمائر والنوايا. ولن يكون التسامح، استنادا إلى كل هذا، حقا يتمتع به كل المواطنين في ظل قانون مدني يحمي الخصوصيات في الانتماء والسلوك الفردي، بل هو تنازل عن حق كان من الممكن ألا يتنازل عنه صاحبه، أو يستعيده.

وهذا ما يميز مفهوم "التسامح" عن مفهوم "الحق في الاختلاف"، والمفهوم الأخير هو من إفرازات شروط العيش الجديدة في حاضرنا المعاصر، وهو الأساس الذي قامت عليه الدولة المدنية الحديثة، إنه شرط أساسي في كل بناء ديمقراطي يمكن الأغلبية من ممارسة السلطة، ولكنه لا يبيح لها التحكم في أهواء الناس وميولاتهم ورغباتهم. إن الحق في الاختلاف يضمنه الدستور، فهو فوق كل العقائد والانتماءات الإيديولوجية أو السياسية، أما التسامح فقيمة فردية، إنه يكشف عن درجة التحضر عند الناس وعن قدرتهم على بلورة صيغ للعيش ليست متضمنة في بنود أي دستور مدني.

لذلك كان الفرد مُؤْمِناً في التسامح، الديني أو الثقافي أو الإيديولوجي، ولكنه مواطن في الاختلاف. لا يقتضي التسامح تنازلا عن الفضاء العمومي، فهو ملك للمُتَسامِح وحده، أما "الاختلاف" فيجعل هذا الفضاء ملكا لكل الناس، فذاك شرط من شروط تحققه، فهو حق دستوري. إن التسامح تحميه عاطفة الناس ومزاجهم، لذلك فهو مفهوم أخلاقي، أما الاختلاف فيحميه القانون، إنه بذلك مفهوم سياسي. لذلك نُعلي في الدين من شأن قناعاتنا ونسفه قناعات الآخرين، أما في المجال المدني، فنُعلي من شأن قوانين الدولة التي تحمي كل المواطنين، المؤمنين وغير المؤمنين، فلا دخل لإيمان الناس في احترام القانون.

استنادا إلى ذلك، سيكون من العبث الحديث عن السمْح والمتشدد من الأديان، فهي في واقع الأمر تشترك جميعها في السماحة والتشدد، والتأويلات هي التي توجهها إلى الشدة أو تعود بها إلى اللين (وإلا كيف يكون مالك سمْحا ويكون ابن تيمية متشددا وهما ينطلقان من النص ذاته؟). ومن هنا كان التسامح مبدأً موجها للمساواة بين كل المذاهب والأديان، وهو أمر يجب أن يحميه القانون، ويحوله إلى حق في الاختلاف. فمن حق الدولة أن تنشر بين الناس قيم التسامح، ولكنها لا يمكن أن تجعل منه مصدرا للحكم.

لذلك لا يصح أن تكون العقيدة مصدرا للتشريع، فالشريعة سبيل إلى الله وحق من حقوقه، وهو أمر لا يعني سوى المتدين الذي لا تحاسبه الدولة عن

سيكون من العبث الحديث عن السمْح والمتشدد من الأديان، فهي في واقع الأمر تشترك جميعها في السماحة والتشدد، والتأويلات هي التي توجهها إلى الشدة أو تعود بها إلى اللين

حجم الإيمان عنده، بل تحثه على احترام القانون في الفضاء العمومي ويتعلم كيف يمارس قناعاته في بيوت الله، أما الدستور، مصدر التشريع القانوني، فيرسم حدود مساحات سياسية جديدة قادرة على استيعاب مستجدات الفعل الإنساني ضمن ما يصالح بين الحرية في "المطلق الإنساني"، وبين ممكنات التحول الاجتماعي والسياسي ضمن فضاء ثقافي بعينه. فقد تتغير مظاهر الخير والشر وأشكال تحققها، ولكن مضمونها سيظل واحدا عند كل الناس.

وهو ما يعني أن الفضاء العمومي مِلْك لكل "الناس"، أما فضاء العبادة فمن حق "المؤمنين" وحدهم. إن التسامح تربية وتنشئة على التعدد والتنوع في النفوس وفي الوجود، أما الاختلاف فمنصوص عليها في الدستور، وذاك ما يضمنه القانون المدني. فلا أحد يمكن أن يصدر حكما على المتشدد مع نفسه، في اللباس والأكل وفي طريقة التعبد، ولكن لا أحد من المؤمنين له الحق في تعميم سلوكه ليصبح قاعدة يجب أن يخضع لها كل الناس.

يتعلق الأمر بفواصل بين المحددات الأولية للوجود الإنساني على الأرض، وبين ما يصنف ضمن القوانين المخصوصة. فهذه المحددات كونية، لا تمايز بين الشعوب والأمم داخلها، إنها ليست مشروطة بنمط ثقافي بعينه، فهي موجودة خارج الرأي والمعتقد الديني أو الإيديولوجي أو السياسي، من قبيل الحرية والكرامة والعدالة والحق في الحياة. فهذه حقوق يحددها الشرط الإنساني ذاته. أما القوانين الوضعية فهي الضمانة على تصريف هذه المحددات ضمن سياقات سياسية بعينها، أي وفق ما يقود إلى توفير فضاء عام يستوعب حريات الناس جميعَها، أي ما يوازي بين خلاص النفوس، وضمان المشترك من المصالح في الوقت ذاته. وهذه القوانين ذاتها هي التي تحد من الشطط في استعمال الحرية الفردية للإضرار بالآخرين، واستعمال القناعات الدينية لحرمان الآخرين منها.

راهن الناس في جميع السياقات الثقافية على المدرسة، فهي المدخل الرئيس لبناء إنسان متسامح وبلورة مجتمع يقبل كل الثقافات، أي قابل لأن يعيش تناقضاته ويستوعبها ضمن ممكنات التقدم والنمو واحتمالات النكوص أيضا

3

استنادا إلى هذا التمييز وجب النظر إلى مقولة "التربية على التسامح"، أو ما يطلق عليه في بعض الأوساط "التربية على القيم". فنحن لا نتعلم مبادئ "التسامح" من خلال الوعظ والإرشاد والحث والتحفيز، تماما كما لا نتعلم "الثقافة"، إننا، في الحالتين معا، نتعلم كيف ننتمي إلى سقف قيمي ينتشر في التفاصيل الحياتية وفي طريقة تقدير الأشياء والمواقف. لذلك راهن الناس في جميع السياقات الثقافية على المدرسة، فهي المدخل الرئيس لبناء إنسان متسامح وبلورة مجتمع يقبل كل الثقافات، أي قابل لأن يعيش تناقضاته ويستوعبها ضمن ممكنات التقدم والنمو واحتمالات النكوص أيضا. وفي هذه الحالة أيضا لا نُعد إنسانا يقبل الآخر في الدين، أو السياسة، بل نبني إنسانا يدبر شؤون حياته استنادا إلى وجود آخر قريب منه يقتسم معه الفضاء والزمان، ولكنه قد يختلف معه في الطقوس والقناعات.

وهذه الصيغة تكاد تكون غائبة في الكتاب المدرسي. فالتسامح لا يحضر فيه إلا من خلال صيغ الأمر والنهي والحث، وفي أحسن الحالات من خلال الإعلان العام عن انتماء إلى قيمة بعينها انطلاقا من نصوص هي في الأصل "وجهة نظر" مسبقة حول الحقيقة لا الحقيقة ذاتها. فلا تقدم مجمل النصوص المعتمدة "حالات تسامح " استنادا إلى حقيقة الإنسان في الوجود ورغبته في العيش المشترك مع غيره، بل من خلال موقف مسبق هو الحاضن لكل صيغ التسامح الممكنة. بعبارة أخرى، يتعلم الطفل كيف ينتمي إلى التسامح استنادا إلى عقيدته، لا انطلاقا من قانون إنساني يشمل كل العقائد.

والحال أن التربية هي فن بناء الإنسان، لا إنتاج مؤمنين أو كفارا. لذلك كان المدخل إلى ذلك يمر عبر تعليم الطفل كيف يميز بين حقائق العلم، وبين حقائق الثقافة التي ينتمي إليها أو ينتمي إليها آخرون. فحقائق العلم كونية يشترك فيها كل الناس، أما حقائق الثقافة فلا تخص إلا المنتمين إليها، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه. لذلك، لا يمكن للإحالة الدائمة على نصوص تتحدث عن "قيم جاهزة "، من قبيل التسامح، في انفصال كلي عن تعقيدات الحياة، أن تكون رادعا عن فعل شيء ما أو محفزا عليه، كما لا تصلح أن تكون أسلوبا موفقا في التلقين، فهي في جميع الحالات تقدم جوابا مستوحى من قناعة سابقة، وليست مبنية على ما يستثيره السلوك الفعلي من أسئلة. والأسئلة وحدها هي مصدر المعرفة، وهي مصدر كل تفكير نقدي.

لا تكتفي المدرسة المغربية بأن تعلم الطفل كيف يكون مسلما، بل يجب عليه أن يكون مالكيا وأشعريا وجنيديا وتفاصيل أخرى ترافق ممارسة الطقوس. حينها لن تكون المالكية طريقة نحو الله لا تلغي بالضرورة الطرق الأخـرى، ولا تسفهها، بل تصبح هي الصيغة الوحيدة الممكنة لممارسة الدين الإسلامي. إننا بذلك نعطيه الحقيقة كلها في سياق عالمه الثقافي، فهو على حق دائما، ولكننا نشير عليه بنسبيتها في سياق التعامل مع الآخـر، الأجنبي لا مواطنه. والحال أن التسامح قبول برأي مخالف قد يشكل حقيقة عند شخص آخر، يمارسه وفق قناعاته. وبذلك تصبح الأحكام النصية، بكل أنواعها، جزءا من برهنة يتعلم من خلالها التلميذ كيف يتكيف استقبالا مع " صروف الدهر"، لتستقر في ذهنه

بعد ذلك كأطروحة جاهزة تُغْنيه عن التفكير. إن اليقين نقيض التسامح.

تماما كما نحشو رأسه بمواقف تخص البيئة وضرورة حمايتها، ولكننا لا نعلمه كيف يحب الورود والشجرة والخضرة في الأرض والزرقة في السماء. والحال أن البيئة مفهوم مجرد لا يستقر في الذهن باعتباره قصة، أي سلوكا اجتماعيا محتملا، أما الشجرة فحقيقة موضوعية يمكن أن تحدثنا عن قصص كل الذين يبحثون عن ظل هربا من شمس محرقة، أو وقاية من خطر داهم. إن المربي في هذه الحالة معني بحقيقة موجودة خارج التاريخ، إنه يحتفي بالنص أكثر من احتفائه بمصير صغير ناشئ لا قبل له بنصوص تأتيه من عالم لا يعرف عنه أي شيء. إن الطفل في منطق الكتاب المدرسي ليس "وعيا في طور التشكل"، بل هو "مؤمن صغير".

بعبارة أخرى، لا يمكن أن نقدم للطفل الحقيقة كلها من خلال رسم حدود انتماء كلي يتضمن السلوك والحكم وتدبير التفاصيل، وفي الوقت ذاته نشير عليه بما يمكن أن يجعل منه طفلا متسامحا. إن الأمر يتعلق بما يشبه "الصوت الخارجي"، فهو يتحقق خارج مدار الفعل وخارج مدار ممارسة القناعات. وبذلك، فإنه يهمش المعيش الحياتي، وينتصر للنص "الثقافي أو الديني" الذي يحضر في حقيقة الحياة متعاليا وكليا يسمو فوق المشاعر، بما فيها مشاعر أطفال صغار لم يدركوا بعد حتمية الموت وما يعقبها من عقاب جهنم أو خيرات الجنة.

والحال أن هذه العوالم ليست فطرية في النفس، وليست سابقة على التنشئة الاجتماعية ومجموع المؤثرات الخارجية، كما يتوهم المربي أو الواعظ، بل تُكْتَسب من خلال وعي الإنسان لسلطة الزمن على الوجود وأثره في تشكل الوجدان والذاكرة ومراكمة المعارف وتداولها. فنحن لا نتعلم من النصوص وحدها، وقد لا نتذكر من التعاليم إلا الشيء القليل، بل قد لا تحضر ممنوعاتها في النفس إلا في لحظات طقسية مخصوصة مفصولة عن زمن السلوك الفعلي.

التسامح قبول برأي مخالف قد يشكل حقيقة عند شخص آخر، يمارسه وفق قناعاته



ملـــف العـــدد

عبد العزيز بومسهولي

التسامح كتجربة ميتافيزيقية
انعطاف الوجود نحو الكينونـــة

ليس التسامح مجرد إمكانية وجود فقط، بل هو أيضا شرط كل إمكانية وجود، أو هو إمكانية الإمكانية ذاتها «إن صح التعبير». ولذلك كان التسامح فعلا ميتافيزيقيا سابقا - أنطولوجيا- على أية كينونة، كما على أية قيمة تمنحها الكينونة وتُمْنَح لها.

أعني أن التسامح منظورا إليه أنطولوجيا، أساس كل أساس، أي أنه أساس كل وجود، وأن كل وجود إنما يوجد بالتسامح، وأن كل معطى للوجود يَنْعَطِي بالتسامح، وهذا لا يعني بالضرورة أن ما يوجد هو موجود متسامح، لأن التسامح هنا، هو فعل ميتافيزيقي يتأسس عليه كل وجود، إذ هو الفعل الأنطولوجي الأول المتقدم على قيمته، ما دام أن كل ما يوجد، إنما يوجد بفعل تسامح الوجود ذاته. لذا الوجود وحده هو المتسامح تسامحا ليس من قبيل القيمة، بل من قبيل الأنطولوجيا الأساس، إذ أن التسامح في هذا المقام لا ينتمي سوى للوجود عينه، وأن التسامح كقيمة، إنما ينتمي لإيطيقا الكينونة، ولكنه لا ينتمي لأنطولوجيا الوجود، إلا بتوسط الفكر. لذا من المحال، أن تكون الإيطيقا سابقة على الأنطولوجيا، أو أن تكون هي الفلسفة الأولى كما يزعم لفيناس، لسبب بسيط كون ما ينبني فيما وراء الوجود، ليس شيئا آخر سوى العدم الخالص، أي ليس هو العدم ذاته موجودا، ما دام لا يشارك الوجود، بل هو فكرتنا عن العدم وحسب.

إن التسامح كفعل ميتافيزيقي، أي كفعل لا يتأسس فيما وراء الفيزيقا، بكيفية برانية عنها، بل في كونه أساسا لها، كونه محايثا لكل فيزيقا، هو فعل أول مادام يحتفظ بإمكانية كل وجود يصدر عن الوجود، ولذلك فلا تظهر الميتافيزيقا، كوجهة نظر للوجود إلا بعديا، ولهذا أطلق عليها مفهوم «ما بعد الطبيعة» أي كونها استعادة بعدية للطبيعة في أسها الأول، ومن ثمة فالبعدي لا يحيل إلى ما وراء الطبيعة، من حيث هو غير مشارك فيها، بقدر ما يحيل فقط إلى تجربة الفكر متأملا الفيزيقا ذاتها، بحثا عن أساس وجودها، ولذلك كانت الميتافيزيقا أنطولوجيا، أي بحثا في الوجود، بما هو وجود، أي أنها تفكير «بعدي» في أساس الوجود ونسقه وغايته أيضا. ومعناه أن الميتافيزيقا كمفهوم إنما تقول الوجود عينه من حيث هو كون وحدث وصيرورة، وهي في بحثها عن الوجود بما هو كذلك تعتبر «فلسفة أولى»، لأنها تهتم بأساس الوجود وعلته،

> **التسامح في هذا المقام لا ينتمي سوى للوجود عينه، وأن التسامح كقيمة، إنما ينتمي لإيطيقا الكينونة**

وصفاته وأحواله. ومعناه أن سؤال الميتافيزيقا الأساس، «لماذا ثمة وجود بدلا من لاشيء؟» يبقى حقًا، حسب «هيدغر» هو «السؤال الأول من حيث المكانة الفلسفية بين الأسئلة الأخرى، وذلك لأنه بعيد المدى في إشاراته؛ ولأنه أكثر الأسئلة الفلسفية عمقًا؛ ولأنه السؤال الأكثر أصالة وجوهرية من بين كل الأسئلة الأخرى. إنه السؤال الأكثر اتساعا من بين كل الأسئلة الأخرى، وهو لا يحد نفسه بأي شيء مهما كانت نوعيته، إذ يستولي على كل شيء، وهذا لا يعني فحسب كل شيء يقدم نفسه في الحاضر بأكثر المعاني اتساعا، ولكن أيضا، يتضمن كل شيء كان موجودا أو سيكون.»(1) غير أن في طي هذا السؤال، يكمن سؤال ضمني، يمكننا أن نصوغه كما يلي: كيف يغدو الوجود ممكنا؟ وهذا السؤال لا يحيلنا سوى على الإمكانية القائمة في الوجود، من حيث هي شرط تعدد الوجود وكثرته، بوصفها إمكانية حدوث لا يتناهى، إذ أن الوجود إنما يعبر عن ذاته بالإمكان، والإمكان هو احتمال ما يكون، ولذلك يسمى الوجود بالكينونة أيضا، ولكن ليس من جهة الجوهر، بل من جهة أحوال صفات هذا الجوهر، ومن ثمة ندرك هذا الفصل الميتافيزيقي الدقيق ما بين الوجود بما هو وجود، وما بين الوجود بما هو كينونة، ولذا فإن مفهوم الكينونة يتميز عن مفهوم الوجود، تميز الصفة والحال عن الجوهر، وفق هذا المنظور فإن الكينونة ليست جوهرا، بل هي نمط وجود الوجود، وبمجرد ما أقول «إن الوجود يكون»، فإني أميز حال أو نمط الوجود الذي يعبر من خلاله عن ذاته.



الفيلسوف مارتن هيدغر

لا يكف الوجود عن الوجود (الانوجاد)، كما لا يكف الوجود عن الإيجاد، ولذلك فهو يعبر عن طبيعته الحرة من جهة كونه يوجد وفقا لجوهره، كما يعبر عن طبيعته كعلة لإيجاد الموجودات، ولذلك كان الوجود بحد ذاته، تعبيرا حرا من حيث كونه انوجادا، ومن ثمة فالوجود وحده حر، أما من حيث كونه إيجادا، فهو وحده سمح، ما دام هو من يسمح بالموجود، إذ أن فعل السماحة ينكشف كإيجاد، أي كعطاء واستقبال، وتقبل.

أعني أن كل موجود، يسمح به الوجود، هو عطاء الوجود، وهو في الآن ذاته ما يستقبله الوجود ويتقبله، فالعطاء هو فعل إيجاد ينتسب لطبيعة الوجود، إذ أن الوجود ما يفتأ يعطي ويمنح، وفي هذا العطاء الأصلي، ينكشف الوجود كعلة للموجودات، ويعبر سؤال مبدأ العلة الموسع عن ذلك: لماذا ثمة موجودات بدلا من لاشيء؟

إن الوجود إنما يكتفي بذاته، من جهة كونه علة العلل، أو العلة الأولى التي يمكن تصورها على نحو سبينوزي

كل موجود، يسمح به الوجود، هو عطاء الوجود، وهو في الآن ذاته ما يستقبله الوجود ويتقبله، فالعطاء هو فعل إيجاد ينتسب لطبيعة الوجود، إذ أن الوجود ما يفتأ يعطي ويمنح، وفي هذا العطاء الأصلي، ينكشف الوجود كعلة للموجودات، ويعبر سؤال مبدأ العلة الموسع عن ذلك: لماذا ثمة موجودات بدلا من لاشيء؟

لا يكف الوجود عن الوجود (الانوجاد)، كما لا يكف الوجود عن الإيجاد، ولذلك فهو يعبر عن طبيعته الحرة من جهة كونه يوجد وفقا لجوهره، كما يعبر عن طبيعته كعلة لإيجاد الموجودات، ولذلك كان الوجود بحد ذاته، تعبيرا حرا من حيث كونه انوجادا

كعلة ذاته، أو الوجود كوجود بذاته ولذاته. وهذا يعني أن الوجود يعطي ذاته، بما هو انعطاء مكتف بذاته، كونه علة ذاته، غير أن انعطاء الوجود ليس إلا نمط تعبير عن كينونته، ولذلك هو يكون كينونته الخاصة، من حيث هي أساس كل انْعطَاء ينكشف في الموجودات، وهكذا يتجلى الوجود من خلال كل ما في الوجود من أكوان وكائنات لا متناهية، وهي تعبر جميعها بالرغم من فوارق النوع والكم والحجم وتمايز الصفات والخصائص والأشكال، عن الوجود، وهكذا فإن كل ما في الكون إنما يعبر عن الوجود بكيفية «ليبنتيزية»، يتساوى في ذلك ما لا يتناهى في الصغر، (أدق جزء في الذرة)، بما لا يتناهى في الكبر(الكون)، وما يتناهى في الكبر بالمتناهي في الصغر، (كل الموجودات المتفاوتة الحدود، من حيث كونها أفرادا، ومن حيث كونها فقط أكثر كبرا، أو أقل صغرا).

يلزمنا هنا أن نقف عند مفهوم «التعبير»، لأنه يشكل أساسا ميتافيزيقيا لمفهوم التسامح الأنطولوجي، والذي يمكنه أن يوفر دعامة لكل إيطيقا ممكنة يغدو بموجبها التسامح قيمة عملية لممارسة الوجود، أي باتجاه الانعطاف نحو الكينونة، من حيث كونها تعبيرا عن وجهة نظر العالم، ليس بوصفها حقا أنطولوجيا فقط، بل بوصفها حقا إيطيقيا أيضا، أي بوصفها أنطولوجيا عملية تتأصل في الحياة، كتعبير عن العالم، ولعلنا نجد في تصور «ليبنتز» ما يدعم فرضيتنا حول التسامح بوصفه تعبيرا للوجود عن ذاته، كفعل ميتافيزيقي، ومن جهة تعبير كل موجود فرد عن ذاته وعن العالم، كفعل للأنطولوجيا العملية. ولهذا سنستند في تأويلنا لهذه المسألة على تأمل القضية التاسعة من المقالة في الميتافيزيقا ل «ليبنتز»:

« في أن كل جوهر فرد يعبر عن جملة الكون على طريقته، وفي أن كل الأحداث - التي ستقع له - متضمنة في تصوره ومعها جميع ظروفها وكل سلسلة الأشياء الخارجية»(2).

هذه القضية تعبر في نظرنا عن تحول أساسي في مفهوم الجوهر، أي أنها تنقلنا ليس من واقع الموجود الفرد إلى تصور كلي عن الموجود، بما هو موجود، أي من الشيء ذاته، إلى صورته كجوهر يكون بمثابة أساس موجوديته، كما يكون بمثابة اسم مجرد يعبر التصور عن ماهيته الأولى، الدالة على الاسم المجرد لوجود الشيء، كونه جوهرا لا مضاد له، ولا يقبل الأكثر أو الأقل، ما دام أنه ليس سوى مقولة كلية، كما هو الشأن عند أرسطو؛ بل من الجوهر بوصفه عين ذاتــه، كونه فــردا، إلى الوجود بجملته، أي من الذات إلى العالم، ولذلك فليس الجوهر مجرد تصور صوري عن الوجود، بل هو وجود بعينه يعبر عن ذات الوجود، أي أنه عالم يعبر عن العالم كله بكيفيته الخاصة، وبذلك فهو لا يعكس ماهية صورية للكائن، بل يعكس حدث الكائن عينه، في ارتباط تام مع حدث الوجود الذي يعبر عنه. ولذلك فإن كل جوهر فرد هو عبارة عن عالم برمته، وهو بمثابة مرآة لله أو مرآة للكون برمته، يعبر عن كليهما



يتصف الجوهر بخاصية أخرى لدى ليبنتز، كونه تعبيرا عن التعدد، وهكذا يتعدد الكون على نحو ما بتعدد الجواهر، ومادام الأمر كذلك، فإن جميع جواهر الكون تعبر عن بعضها البعض، بكيفياتها الخاصة، في توافق مع ذواتها المتعددة، ومع العالم ايضا

بطريقته تقريبا كما هو حال المدينة نفسها تتمثل بأشكال مختلفة وفقا لمواضع المشاهد. ومعنى ذلك إن كل جوهر فرد إنما هو وجهة نظر تعبر لا عن ذات الجوهر فقط بل عن العالم، إذ يجد الجوهر في نفسه آثار كل ما يوجد في العالم، بحيث أنه يطوي في ذاته كل محمولاته، ولذلك كان مرآة لا لذاته وحسب بل لكل العالم، ولكل ما يحدث فيه، فهو ليس مجرد تعبير عن كلية صورية، بل هو تعبير عن حياة مفعمة بالأحداث، ولذلك فالجوهر حدثي، مادام يحفل بالأحداث التي يعيشها هو عينه، ويعيشها العالم الحي، لأن الجوهر كما يؤكد ليبنتز « يعبر وإن بغموض عن كل ما يحدث في الكون ماضيا وحاضرا ومستقبلا، وفي ذلك شبه بالإدراك وبالمعرفة اللامتناهية (3).

يتصف الجوهر بخاصية أخرى لدى ليبنتز، كونه تعبيرا عن التعدد، وهكذا يتعدد الكون على نحو ما بتعدد الجواهر، ومـادام الأمر كذلك، فإن جميع جواهر الكون تعبر عن بعضها البعض، بكيفياتها الخاصة، في توافق مع ذواتها المتعددة، ومع العالم ايضا، حتى وإن كانت الجواهر بدون نوافذ أو أبواب وكانت إمكانيتها في التواصل منعدمة، وذلك لأن التعبير وليس التواصل هو ما يربط بينها، وهي تظهر سلسلة محمولاتها الخاصة التي تتفق تمام الموافقة في نوع من العلاقة الثابتة والمضبوطة، فالتعبير سبيل من سبل الربط بين الوحدة والكثرة، بين الخاص والعام، وبين الفردي والكوني، وهو ما يؤكده «ليبنتز» في رسالة إلى أرنو فيقول: « يعبر شيء ما عن شيء آخر...حين توجد علاقة ثابتة ومضبوطة بين ما يمكن أن يقال عن الأول، وما يمكن أن يقال عن الثاني»(4)

إن العالم كما يتصوره «ليبنتز» هو تعبير، عن عالم يكتمل بما يتضمنه من جواهر، هي بمثابة منظورات للكون، وجهات نظر تعبر عن نفسها وعن الكل، وتبقى مع كل ذلك مستقلة بذاتها، وهي حافلة بالأحداث التي تعبر عن سيرورتها الشخصية، لأنها تعبر في ذات الآن عن العالم الذي تطويه في ذاتها، وعن الكون والله، ومعنى ذلك أن كل جوهر يكون بمثابة «عالم منفصل مستقل عن كل شيء أخر عدا الله، وهكذا فكل ظواهرنا، أي كل ما يمكن أن يحدث لنا مطلقا إن هو إلا لواحق لكينونتنا»(5).

إن الجوهر هنا لا يحتفظ بالوجود إلا بصورته وليس مجرد مبدأ أساس، وليس تعبيرا عن التجريد الذي لا يختزل في المقولة من حيث هي كلية من كليات الوجود، بل هو كينونة حية، تلحقها بفعل، وبالأحرى أن نقول « أن جوهر ليبنتز هو نمط وجود، كونه تعبيرا، وهو تعبير ليس لأنه مبدأ صوريا لجوهر، بل لأنه نمط وجود.


الفيلسوف غوتفريد لايبنتز

بقدر ما يعبر الوجود عن نمطه الخاص كانوجاد و إيجاد، بقدر ما يتأصل الموجود في الوجود، كنمط تعبير عن الكينونة التي ليست

محل تنازع أنطولوجيا، ومادام الأمر على هذا النحو، فما يترتب على أساس التعبير، ليس إلا قاعدة التسامح، ولذلك كان التسامح- ميتافيزيقيا- هو مبدأ الأنطولوجيا الأساس، من حيث هو ترك الموجود يعبر عن نمط كينونته الخاص، كما أنه في الآن نفسه، مبدأ كل انطولوجيا عملية، تقضي بأن يتقبل كل موجود يعبر عن نمطه الخاص في الوجود، أنماط الموجودات الأخرى، وهذا ما يسمح بالانعطاف نحو الكينونة، أي نحو التسامح العملي، بوصفه شرطا يضمن تعبير كل موجود عن كينونته الخاصة.

أعني أن التسامح ليس فضلة، مادام يتأسس - ميتافيزيقيا - في الأنطولوجيا الأساس، أي في تعبير الوجود عن ذاته، وعن الموجودات، وليس معنى هذا سوى أن الوجود لا يعطي الموجود وحسب، بل يرعاه، من حيث هو عناية خاصة، ويستقبله، ويتقبله كتعبير عن ذاته، ولهذا يتأصل التسامح في الوجود لا خارجه، فالوجود لا يسمح للموجود فقط، أن يشارك الوجود، بل يستقبله ككائن خاص، أي كفرد من بين أفراد الوجود، بغض النظر، عن كونه ذَرَّةَ رَمْل، أو فراشة، أو شجرة، أو كلب، أو إنسان، بل يتقبله كما هو، أي كما يعبر عن ذاته وعن العالم، ومعناه أن كل ما في الكون، هو محل عناية الوجود، وهذا هو المقام الأنطولوجي الأساس للتسامح، أو التسامح كفعل ميتافيزيقي أول للوجود، وكجواب عن السؤال الميتافيزيقي: كيف يغدو الوجود ممكنا؟ والذي يحيلنا على السؤال الموسع: كيف يغدو الموجود تعبيرا عن الوجود؟

وفق هذا المنظور، فإن التسامح متأصل في الوجود، ما دام هو أساس كل نمط تعبير عن العالم، ولذلك يكون الموجود موجودا لأنه يعبر عن هذا العالم الذي ينمو ويتعدد ويتمدد بالتسامح، ولولا التسامح لما كان هناك موجود أصلا، ولكان الوجود أشبه بالعدم، أو هو العدم نفسه، من حيث كونه انعدام إمكانية ظهور الموجود، وانفتاحه كتعبير عن الوجود، وعن كينونته الخاصة.

وكما عبرنا في القضية الأولى أعلاه، فإن الوجود وحده متسامح، وهذا لا يعني كون الموجود متسامحا، وإن كان موجودا بالتسامح، إذ أن الموجود وهو ينعطف نحو الكينونة، ليس بطبيعته متسامحا أو غير متسامح، ما دامت قوى التملك والاستحواذ تهيمن على إرادته، بل هو- فقط - مقتدر على التسامح، بقدر إصغائه لنداء الوجود، ولذلك لا يظهر التسامح كواقعة إنسانية، وكفعل إيطيقي سوى لاحقا، ومعناه أنه يشكل دوما الغاية الأخيرة للإنسانية، وهذا يؤكد كون التسامح واقعة أنطولوجية للوجود يعبر من خلالها عن ذاته، ولكنه ليس إلا مجرد إمكانية للإنسانية، يكون تحققها أو عدمها مشروطا، باقتدار الكائن الإنساني، على الإصغاء لنداء التسامح المتأصل في الوجود، ولهذا فإن من شأن الإصغاء للنداء، أن ينقذ لا الإنسانية وحدها، بل كل ما في الوجود، من هذا التهديد الذي يجرف الإنسانية، باتجاه استنزاف الطبيعة واستنزاف طاقة البشرية المتمثل في الاستهلاك المهول للمقدرات، وفي التسابق على التسلح، والسيطرة الزائدة على مناطق النفوذ، وإشعال نيران الحروب الطائفية، وإيقاظ النزوعات الشوفينية، وتوسيع دائرة الثقافات اللامتسامحة مع الثقافات الأخرى، والتي تستند إلى خلفيات دينية أو عرقية، أو لغوية، وما شابه ذلك، وفي النهاية تضييق مجال الحياة الرحبة على الكائنات الحية غير البشرية، بل والقضاء الممنهج على وجودها، مما

التسامح ليس فضلة، مادام يتأسس - ميتافيزيقيا - في الأنطولوجيا الأساس، أي في تعبير الوجود عن ذاته، وعن الموجودات، وليس معنى هذا سوى أن الوجود لا يعطي الموجود وحسب، بل يرعاه، من حيث هو عناية خاصة، ويستقبله، ويتقبله كتعبير عن ذاته، ولهذا يتأصل التسامح في الوجود لا خارجه

ليس التسامح ممكنا عمليا، أي كواقعة إنسانية، إلا باستعادة فعل الوجود، من خلال تمرين أنطولوجي على تقدير كل وجود، أعني من خلال تجربة ميتافيزيقية، تجلب الوجود إلى الموجود، وتقود الموجود إلى كينونته الخاصة، بوصفها نمط تعبير عن المسئولية البانية للفضاء البيإنساني المشترك

يشكل بالأساس خطرا على الوجود برمته، وهو ما يعني بقدر من التشاؤم أن التسامح يكاد يكون مستحيلا كواقعة بشرية.

لكن مع ذلك، وبقدر من التفاؤل، تظل الطريق سالكة- لكن ليس ببساطة نتمثلها- نحو التسامح، كونه غاية أخيرة، ليس فقط من أجل الاعتراف بكل آخر، بل بوصفه مسئولية تجاه كل آخر، لكن وحده تذكر الوجود يعلمنا نداء المسئولية، ليس بوصفه تركا للموجود يوجد على نمطه المخصوص، أي ليس بوصفه وصاية أخلاقية على الآخر، بل بوصفها رعاية لضمان حقه كآخر، إذ أن التسامح كما تعلمنا إياه أنطولوجيا الوجود تقبل للآخر من غير شروط أخلاقية، تحدد ما ينبغي أن يكون عليه الموجود، لأتقبله أو أرضى عنه، أي ما دام مجرد خاضع لأفقي الأخلاقي. وهذا يعني نسيان الوجود بعبارة «هيدغر» هو المسئول عن هذا الانفلات الذي يقود الكائن إلى إضمار الوجود، وبالتالي يقود البشرية نحو مصير تغدو فيه الكائنات واقعة تحت تأثير قوى التملك والاستحواذ والهيمنة على الآخر.

ليس التسامح ممكنا عمليا، أي كواقعة إنسانية، إلا باستعادة فعل الوجود، من خلال تمرين أنطولوجي على تقدير كل وجود، أعني من خلال تجربة ميتافيزيقية، تجلب الوجود إلى الموجود، وتقود الموجود إلى كينونته الخاصة، بوصفها نمط تعبير عن المسئولية البانية للفضاء البيإنساني المشترك.

ومعناه أن الانطولوجيا تعلمنا حكمة تقدير كل كائن بما هو كائن، وهكذا تصير الانطولوجيا تمرينا ليس نظريا للإصغاء للوجود وحسب، بل تصير أيضا تمرينا عمليا على احترام الموجود، بوصفه جديرا بالكينونة. وهكذا تغدو الانطولوجيا ممكنة عمليا، بما هي ميتافيزيقا الاحترام، أي بما هي منبع إيطيقا تقدير الكائن لا باعتبار مكانته التي تتفاوت بتفاوت النظام الطبيعي، أو النظام الاجتماعي، بل باعتبار استحقاقه للوجود. اذ أن التقدير كتمرين انطولوجي يشمل كل كائن في الطبيعة حيا أو غير حي، كما يشمل كل كائن بشري مهما بلغت مكانته الاجتماعية، ومهما بلغت صفاته من فضائل أو حتى من رذائل، وذلك لأن الغاية هي تقديره لا من حيث من هو بصفاته، بل من حيث هو كائن بما هو كائن. وهذا يعني أيضا أن التقدير ليس بالنظير، أي بمقابل، حيث أقدرك حتى لو كنت لا تقدرني، إذ لا أنتظر أن تبادلني التقدير، بل أقدرك من حيث كونك كائنا يستحق الكينونة، بوصفها محل تقدير. وهذا يعني أننا لا نكون كينونتنا الخاصة، إلا بقدر تكون كينونة الغير، محل مسئوليتنا، وذلك لأن انعطاف الوجود نحو الكينونة، ليس معناه فقط ترك الموجود يكون وحسب، بل ضمان كينونته، وتقديرها، إذ أنها عناية من غير وصاية، إذ أن وجود الآخر، يعنيني بقدر ما أكون مسئولا عنه، ومعناه أن التسامح ينبني على المسئولية تجاه الغير، ولذلك، فهو ليس منة، بل هو استحقاق نابع من الوجود ذاته، وليس من ذات الموجود، أي كاستجابة لنداء الوجود. ولذلك فإن الإصغاء لنداء الوجود، كتسامح، يحررنا من وهم تملك الوجود.إذ أن الإنسان يعتقد واهما أن الوجود، إنما وجد لأجله هو وحده، وكأنه وضع على مقاسه، ولذلك ينسى الإنسان الوجود، وينخرط في لعبة إضمار يكون هو أول ضحاياها، فينأى عن الإصغاء لنداء الكينونة، وهو ما يؤدي إلى جفاء الموجود عن الوجود، وبقدر هذا الجفاء ينبع عنف الموجود تجاه:

-1 الوجود من جهة أولى، من حيث تعمل آلية الإضمار على إنهاك الطبيعة، من خلال الاستحواذ والتدمير الممنهج لعنفوانها البيئي.
-2تجاه الكائنات الأخرى، من خلال إبادتها وتعديم سبل حياتها، من جهة ثانية..
-3تجاه نفسه من جهة ثالثة، ولذلك لا يتبقى له سوى إخضاع الآخرين من كائنات جنسه إلى هيمنته، وهذه الهيمنة ليست سوى تعبير عن خضوعه هو ذاته للإضمار، بما هو إتلاف للكينونة. إذن منبع العنف ليس هو الوجود، وما نسميه غضبا للطبيعة، أو عنفا للوجود، ليس استعارة للموجود، بل هو تعبير عن صيرورة الطبيعة، ولهذا فهو غير قابل لأن يقاس بانفعالات النفس البشرية، ولذلك يعلمنا الانصات للوجود، حكمة تأمل انفعالاتنا بقصد التحكم في العنف، الذي تغديه ميولاتنا التي اكتسبناها بفعل علاقتنا البشرية في إطار صراع يحركه الإضمار، ومعنى ذلك فنحن لا نستطيع قط التخلص من العنف الذي يلازم طبيعتنا، ولكننا بالانصات للوجود، نستطيع السيطرة عليه، وتحويله إلى إبداع، أي أن نبدد اقتدارنا على العنف، لا من خلال تبديد طاقة الكون، ولا تدمير الغير، ولكن من خلال صراع ضد أنفسنا من جهة، وضد الجهل، وضد الفساد، وأخيرا ضد الإضمار، أي أن نفتح أفقا ميتافيزيقيا مغايرا للاقتصاد السياسي للوجود، لمقاومة الحرمان الميتافيزيقي، بوصفه مدخلا للاتسامح.

الحرمان الميتافيزيقي هو ضرب من التصحر الروحي، الذي يفرغ الكينونة من رحابة الاحتفاء بكل وجود مشارك، ذلك لأن الحرمان الميتافيزيقي يشعر الكائن المحروم من نعمة الميتافيزيقا بأنه وحده الأجدر بالوجود.

يبدأ العنف كواقعة للاتسامح، في الوقت الذي يشعر فيه الكائن أنه وحده الأجدر من بين الكائنات الأخرى بالوجود، وهذه الحالة إنما يعبر عنها بالحرمان الميتافيزيقي، وهو ضرب من تصحر الروح التي تعتقد واهمة أنها تتملك الوجود، في حين أنها منفصلة عنه، لافتقارها إلى تجربة الإنصات للوجود، من حيث هي تجربة روح تعبر عن رحابة الكون، من حيث هو كون بالمعية، ولذلك يضيق الحرمان الميتافيزيقي من أفق الوجود المتسامح، أي أنه يفضي به إلى كراهية العيش بالمعية، رفقة آخرين يشاركونه الوجود، كما يشاركونه المصير. ويحيلنا التصحر الميتافيزيقي إلى سؤال الوجود كعنف، لايبرره الوجود وإنما يبرره انفعال الموجود. إذن لماذا يوجد ثمة عنف، بدلا من اللاعنف؟ هذا السؤال ليس ميتافيزيقيا، على نحو : لماذا يوجد ثمة شيء بدلا من لاشيء؟ بل هو سؤال انثربولوجي يتعلق لا بعنف الوجود -لان ما نسميه عنفا للوجود يخلو من قصدية العنف ضد الغير، وبالتالي فهو ليس لا عنفا ولا سلما، هو صيرورة البراءة المطلقة للوجود، أو فيما وراء العنف والسلم- وإنما يتعلق بعنف الموجود الإنساني، وهو على الرغم من كونه غير ميتافيزيقي، إلا أن له علاقة بالميتافيزيقا أيضا، لسبب بسيط كون العنف آلية لجلب العدم إلى حضن الوجود، ولهذا تبلغ قصدية العنف أقصى عدميتها في تعنيف الآخر، حد الموت؛ ولذلك أيضا لا نزال نحتاج للميتاقيزيقا من أجل فهم علاقتنا بالوجود والعدم، علنا نفهم ضراوة العنف البشري، كمدخل للتسامح. **يسود العنف بقدر ما تتفشى كراهية الغير، ولذلك فإن الكراهية هي علة اللاتسامح، إذ ليست الكراهية من قبيل الوجود، بل هي من قبيل انفعالات الموجود، أي أنها لا تنتسب لأفق الكينونة، بما هي عيش وفق مقتضى عقل المدينة، بقدر ما تنتسب إلى إرادة العدم، ومعناه أن الكينونة هي اقتدار على العيش وفق نمط الوجود، أما الكراهية فهي عجز عن الكينونة، أو عجز عن تقبل نمط الغيرية.**

يعلمنا الانصات للوجود، حكمة تأمل انفعالاتنا بقصد التحكم في العنف، الذي تغديه ميولاتنا التي اكتسبناها بفعل علاقتنا البشرية في إطار صراع يحركه الإضمار

أعني أن الكراهية هي في الآن ذاته عجز أنطولوجي، ما دامت لا تبلغ الكينونة، كما هي عجز إيطيقي، ما دامت لا تبلغ الغيرية، أي عجز عن أن تكون وفق نمطها الخاص، الذي يعبر عن وجوده في فضاء كينونة الذاتية المشتركة، كما هي عجز عن الوجود الذي يستوعب آخرية الآخر، ولذلك كانت منبع كل نذالة بشرية تستهدف العدم.

يتجلى هذا في أن الموجود، بمجرد ما يرى ذات الآخر تختلف عن ذاته، بقدر ما يراه مصدر تهديد، وهذا ما يغذي كراهيته للغير، كآخر، ومعناه فإن تصوره للغير ينفعل بالإضمار المفضي للإخضاع، أو الإقصاء، أو التهميش، أو الإبادة في أقصى الحالات.

إذن، ليست الكراهية من نسيج الاختلاف، بل من أثر الخلاف، ذلك لأن الاختلاف نمط الغيرية المقتدرة على الكينونة المشتركة، حيث أن الغير سابق – أنطولوجيا - على الذات، أما الخلاف فهو نمط ذات متمركزة على ذاتها، ومن ثمة منبع كراهيتها، للآخر الذي يجب إقصاؤه، أو إخضاعه للذات.

إن السبيل نحو التسامح، ليس سالكا ببساطة، إنه يقتضي قبل كل شيء تجربة فكر، تصغي لنداء الوجود، بوصفه انعطافا نحو الكينونة، أي نحو اقتدار الكائن على أن يكون كينونته الخاصة التي تستوعب الوجود برمته، ولذلك يحتاج الكائن الإنساني إلى تمرين أنطولوجي على التسامح، يكون بمثابة، تجربة ميتافيزيقية، لا تتمثل تسامح الوجود وحسب، بل تمارسه كفن حياة يحتفي بالوجود.

هوامـش

(1)مارتن هايدغر، مدخل إلى الميتافيزيقا، ترجمة عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت. لبنان، ط 1، ص 197

(2)لايبنتز، مقالة في الميتافيزيقا، ترجمة الطاهر بن قيزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2006، ص 120

(3)نفس المصدر، ص 144

(4)أورده الطاهر بن قيزة في الهامش 62 من ترجمته لمقالة لايبنتز في الميتافيزيقا، ص 122

(5)لايبنتز، مقالة في الميتافيزيقا، ص 144.

ملف العدد

التسامح من بنية التنازل إلى بنية الحق



عبد الصمد الكباص

تقع فكرة التسامح في نقطة المواجهة لثلاث دوائر شكلت بالنسبة للإنسانية شرطا وحدا، بل تهديدا. أولها الشر المحض الذي يقوم على إرادة تحويل الإنسان إلى وسيلة، وثانيها الوصاية التي تفرض قصورا أنطولوجيا على قدرة البشر في اختيار نمط كيفي للعيش، وفي بناء وجودهم وفق قيم يبتكرونها، والثالثة هي الهوية الجمعية الصلبة التي تنتصب في مواجهة كل تفرد، مُؤَسِّسَة تاريخا أسطوريا للمجتمع باعتباره مسارا تعاقبيا لاصطفاء نوعي للتطابق الذي منه تكتسب الذات امتيازها كأصل.

يجد التسامح نفسه في نقطة التقاطع بين الدوائر الثلاث باعتباره حالة مقاومة مُفَجِّرَة لتماسُك مفعولها الذي يروم فصل الإنسان عن غايته الأصيلة، التي هي الإنسانية. ومحولة إياه إلى وسيلة لاغتراب فكرته التي تغدو مفارقة ومشحونة بشكل من العقاب الأبدي المحقق جزئيا في دائرة الزمن، بدفعه إلى التحول إلى كائن يحيا مشروطا بازدراء قيمة الحياة، ويختلف متحملا اختلافه كذنب، وكمعصية إن لم يرتفع ذلك إلى مستوى الخطيئة التي لا تُغتفر والكبيرة التي لا يصلحها إلا الحَدّ.

تفرز الدائرة الأولى الاستبداد الروحي، والثانية الازدراء والاحتقار، والثالثة الحقد والضغينة. بل إن هذه الدوائر الثلاث تمنح للذات استحقاقا وحيدا هو أن تكون مجالا لغطرسة تسكن التاريخ وتتحكم في مجراه وتمنحه محتواه الأكثر حدة، بأن يكون المكان الأمثل لشقاء الآخر الذي لن يستحق اسمه هذا إلا بتحققه كحالة أصيلة للاختلاف.

يظهر المنطق الخلفي لهذه الدوائر التي لا تتحرك إلا على قاعدة تمجيد بدئي لتعاسة البشر، وفجاجة مهمتهم في الوجود بالنظر إلى غاية متعاظمة تفوقهم وتعلوهم وتفارق زمنهم وتناقض طبيعتهم، أن التسامح ليس فكرة، وإنما واجب ودَيْن ينبغي سداده لصالح فكرة الإنسانية نفسها، التي لا يمكن فصلها عن الحرية المتعينة في الحاضر كقدرة على الاختلاف، انسجاما مع العطاء الحر للوجود الذي يكشف الكائن الإنساني مشروعا دائما للتحرر، ينعطف مبتغاه الأقصى من أجل تحقيق مواطنة كونية، لا تجد في الآخرية أي حرج تاريخي أو ميتافيزيقي، وتصون الاختلاف كشرط لاستدامة العالم باعتباره مشروعا للعيش المشترك، أي

> **تفرز الدائرة الأولى الاستبداد الروحي، والثانية الازدراء والاحتقار، والثالثة الحقد والضغينة. بل إن هذه الدوائر الثلاث تمنح للذات استحقاقا وحيدا هو أن تكون مجالا لغطرسة تسكن التاريخ وتتحكم في مجراه وتمنحه محتواه الأكثر حدة**

إن التسامح ليس فكرة، وإنما هو واجب ودَيْن ينبغي سداده لصالح فكرة الإنسانية نفسها، التي لا يمكن فصلها عن الحرية المتعينة في الحاضر كقدرة على الاختلاف

كفضاء لممارسة فن العيش من حيث هو تغذية دائمة لنداء الغيرية الذي ينفتح في صميم وجودنا الخاص. لأن التسامح يكشف أن الوجود يستكمل عطاءه الحر في الغيرية، أي في الشكل الأقصى الذي يواجه به الاختلافُ الذات الغارقة في وهم معايرة ذاتها. ليس لأن الغير قدر ميتافيزيقي يغمر تجربتنا في الوجود بمظاهر الغرابة الشاذة التي ينبغي السيطرة عليها، وإنما لأن الغيرية هي رغبة الوجود السابقة على وجود الذات، والفاعلة في حدوثها. ترجم ذلك هيغل بقوة في عرضه لمفهوم الأساس الذي عرفه بأنه وحدة الهوية والاختلاف، اللذين «يتحولان إلى انعكاس في الذات، الذي هو بالمثل انعكاس في الآخر.»(1) لأن الوصف الحقيقي الماهوي لأي شيء، حسب هيغل، ليس هو وصفه بأنه في هوية مع نفسه، أو بأنه مختلف، أو بأنه موجب فحسب، أو سالب فقط، وإنما بأنه يشتمل في وجوده على آخر هو ماهيته.

تحدد الرغبة في الآخر التحفيز المنتج في الوجود الذي يمنح للذات كيانها الذي يصعب تفاديه باعتبارها ثنية في مسار الغيرية، تفصح في داخلها عن حميمية الآخر، وتحدد مجالها الحيوي باعتباره نداء للغير. كانت حفريات ميشال فوكو فرصة لاستكشاف التجليات التجريبية لهذه الغيرية التي تسكن الإنسان وتكونه، فهو يتكلم لغة ليست إلا الترهين الرمزي لحضور الآخر فيه، وهو يحيا بمنطق حياة انطلقت قبله، تستنفذه، وتواصل بعده، مثلما أنه ينتمي لمجرى تاريخ يفلت من سيطرته. فاللغة والعمل والحياة، تجعل وجوده الفوري يظهر متشابكا مع الغير(.(2 فمن لا يتصور نفسه إلا كذات، أي كمعطى لشفافية الكوجيطو، ليس في ماهيته سوى تركيب من قوى غريبة عما يعتقد أنه جوهره الصافي، تتشابك لتحدث تلك الثنية التي انطلاقا منها لا يكون فقط ذلك الكائن الحي، وإنما بالضبط ذاك الكائن الذي يحيا ويتفكر حياته. عبر عن ذلك ميشال فوكو في سؤاله الشهير» كيف يمكن للإنسان أن يكون تلك الحياة التي تتجاوز تشعباتُها ونبضاتها وقوتها المضمرة باستمرار خبرته عنها، المعطاة له بشكل فوري؟ كيف له أن يكون ذلك الجهد الذي تفرض متطلباته وقوانينه نفسها عليه كسلطة خارجية؟ كيف له أن يكون هو الموضوع للغة تكونت دونه لآلاف السنين، لا سلطة له على نظامها، ويرقد معناها رقادا عميقا في الكلمات التي يُعيد خطابه البريق إليها، وهو ملزم سلفا إيداعه أقواله وفكره..»(3)

ليس الهدف من استحضار هذه الأسئلة هو الحفاظ على سياقها المبني على نية إحراج الكوجيطو، لأن الأهم بالنسبة لنا هو أن هذا التركيب لتشكيلات تظهر للذات في وضع براني إزاء ما يُتصور أنه داخل صافي ونقي، تفصح عن التكون الغيري لكل ذات، لأن الغير هو رغبة الوجود ذاته. وتلك هي الحقيقة التي يُفصح عنها التسامح، وهي أن الذات ليست أصلا للغير، إنها الغير ذاته. بمعنى أنها حالة اختلاف متحركة. يشهد ذلك على القيمة التأسيسية التي يحظى بها التسامح في بناء شمول فكرة الإنسانية، التي تدرك على أساس كونها علاقة استدامة للغيرية في وجه حالة الشر المحددة باعتبارها إرادة لطمس لكل اختلاف، بتحويله إلى حالة عداء، كتلك التي فضحها اسبينوزا وهو يشرح أسباب تأليفه رسالة في اللاهوت والسياسة مشيرا إلى أولئك الذين « يظهر إيمانهم في عدائهم لا في ممارسة الفضيلة.»(4)

إن بروز الغير بوصفه رغبة الوجود، يرفع التسامح من مجرد فضيلة ينصح بممارستها إلى مستوى قاعدة تشرط الوجود البيني للإنسان. وهذه القاعدة تجد منشأها في اعتبار الاختلاف أساساً أنطولوجياً لكل تجربة إنسانية. يعني ذلك أن الاختلاف ليس قضية تخص الغير فقط، وإنما هي قضية الذات نفسها. يمكننا أن نفهم من ذلك أن التسامح تعَقُّل للاختلاف. لكن الأمر يتجاوز هذا الحد بكثير. إذ لا ينبغي الاكتفاء بالنظر للتسامح كمجرد نظرية في الآخرية، وإنما كشرط للتجربة الانسانية، شرط معياري لدرجة تحقق الجوهر الإنساني في الحياة التي تتاح فيها

إمكانات عقد تنسيق لوجود البشر مع بعضهم.

تشرط فكرة التسامح مفهوم الحياة الإنسانية، إذ ليست كل أشكال الحياة التي يحياها البشر تحقق قيمة الإنسانية. بل هناك أشكال متحققة تاريخيا وتقاوم من أجل البقاء تمثل في حد ذاتها إرادة مضادة لجعل الإنسان محروما من قيمته الإنسانية، أي تحوله من غاية إلى مجرد وسيلة عوض أن يكون غاية في حد ذاته أي حائز على قيمة مطلقة. كان إمنويل كانط من نبهنا بوضوح في « تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق» أن معاملة الناس على أساس الكرامة المتأصلة فيهم يعني معاملتهم على أنهم غاية في حد ذاتهم (5)

يقوم مرتكز التسامح في كون الإنسانية الحقة لا تتحقق إلا في الكونية، أي في شمول مبدأ الحرية الذي يضم كل البشر في نظام للمسؤولية محدد في نسق تبادلي. إنها مسؤوليتي اتجاه حرية الغير التي تتحول لدي إلى واجب ينبغي صيانته. لأن حرية الغير هي منبع المسؤولية التي أتحملها إزاءه. ويمكننا صياغة مبدئها كما يلي « أنا مسؤول على أن تظل حرا». ووفق هذا المبدأ يمكننا أن نحدد المسؤولية باعتبارها نظام الحرية الذي يشرط ذاته ويحدها. لأنها تدمج الذات والغير في نظام واحد لا يستقيم إلا بشموله واحترامه، في نسق تبادلي ينظر فيه كل طرف إلى حرية الآخر باعتبارها امتياز حريتي وضامنها.


الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط

يبدو جليا من المبدأ السابق، أن التسامح تنبيه دائم إلى أن الغير ليس تكرارا للذات أو مجرد استعارة من استعاراتها، إنه بالأحرى الحرية التي تتيح لكل منا أن يكون حـرّاً، لذلك فمن دواعي المصلحة الكونية أن يصون كل واحد منا هذه الحرية التي تقابله، وتتبدى في شكل قدرة على الاختلاف، لأن في ذلك صيانة لحريته ولاختلافه الخاص. وهو ما يُظهر بجلاء أن البحث في فكرة التسامح، هو الحفر في أعماق الخصومة الميتافيزيقية مع الاختلاف، والتي تؤسس لنسق الوصاية الذي يحول مظاهر الغيرية إلى حالة قصور. ومعنى ذلك أن هناك مهمة ميتافيزيقية قصوى تقتضي منا تنقيح فكرة التسامح، بأن لا نسمح بتصورها كمجرد ملحق بفلسفة الذات الواثقة من سموها عبر قدرتها على التنازل، وهو التصور الذي ينكشف من خلال التوصيف الكانطي للتسامح بكونه اسماً متغطرساً(6)

لقد عانت فكرة التسامح من ابتذال تاريخي، حان الوقت لتخليصها منه بالانتقال بها من بنية التنازل إلى بنية الحق. إذ إن عبارة التسامح تتضمن عنصرا منقوصا تكشف بنيته المكتملة حالة الابتذال هذه. حيث إن الأصل فيها هو « التسامح مع..» وهو الشكل الأكثر فظاظة للتسامح الذي ينبني على امتياز مخصوص للذات يخول لها أن تتنازل لتشمل الغير بنمط من الجود والكرم يتيح له بأن يكون مختلفا على نحو محدود. وذلك ما بقيت آثاره عالقة ولو

يقوم مرتكز التسامح في كون الإنسانية الحقة لا تتحقق إلا في الكونية، أي في شمول مبدأ الحرية الذي يضم كل البشر في نظام للمسؤولية محدد في نسق تبادلي. إنها مسؤوليتي اتجاه حرية الغير التي تتحول لدي إلى واجب ينبغي صيانته. لأن حرية الغير هي منبع المسؤولية التي أتحملها إزاءه

لقد عانت فكرة التسامح من ابتذال تاريخي، حان الوقت لتخليصها منه بالانتقال بها من بنية التنازل إلى بنية الحق

بشكل مخفف في الكثير من الدعاوى المناصرة للتسامح. فبقدر ما يقتضي الفعل السمح الرأفة والكرم والطيبة، يعد التسامح، وفق هذه الرؤية، ضربا من التنازل الأخلاقي (7). ومن ثمة فهو يفترض شكلا من النسيان فيظهر باعتباره صفحاً(8)

ينطوي هذا التطوير الذي ينتقل بالتسامح من السماحة إلى الصفح، على حصيلة جد مكلفة. حيث أنه يحول اختلاف الآخر إلى ذنب أو في أقل الأحوال خطأ، بمعنى أنه ينبني على إساءة بدئية في حق الغير الذي لا يبدو اختلافه وفق هذا التصور ممارسة بموجب حق، وإنما هبة من الذات التي من جودها عليه أنها تنازلت وقبلت باختلافه.

ليس في هذا التصور المبتذل للتسامح، من إيجابية اتجاه الغير. بل هو لا يعدو أن يكون عنصرا ضمن النسق الوصائي الذي يعمل على استدامة حالة القصور التي ثار ضدها كانط في نصه الشهير حول التنوير. ففي هذه الحالة لا يتسامح إلا من يملك سلطة علينا. بما يتضمنه ذلك من حق مرجعي للذات في أن تحدد ما يمكنها التسامح في شأنه. « التسامح مع آراء الغير، ألا يعني هذا أنه أصلا، أدنى منا أو أنه على خطأ؟» يتساءل أندريه كومت سبونفيل. إن التسامح بهذا المنظور القاصر، يُدخل الاختلاف إلى دائرة الجانح الذي ينبغي تصحيحه. فيمثل بذلك طعنا مؤلما في مرجعية الحرية التي يُلزم نظامُها الذات فيحدد درجة مسؤوليتها. ليتحول ما هو حق في ظل بنية التنازل إلى هبة مشفوعة بنوع من المَنّ تجاه الغير، لأن ما يمكن أن أسمح به هو ما يمكنني منعه، أي ما يدخل في دائرة سلطتي. فيصبح التسامح نوعا من رفاه الذات ومظهرا لتعاليها على الغير. أي أنه يصير تشريعا لتراتبية لا تقبل أن يكون الغير المختلف على قدم المساواة مع الذات. أو بدقة أكبر، يفصح التسامح عن إرادة لتحويل الغير إلى مجال لسيادة هيمنة الذات. ربما كان لفكرة التسامح المحددة ضمن بنية التنازل، من معنى قبل أن يكون هناك إقرار كوني بالحقوق حوّل الحريات إلى ممارسات تستند إلى حق ثابت لا تفاوض حوله ولا مساومة، بل إنه يحظى أكثر من ذلك بوضع حكمة جميلة تضفي سلاسة أكبر في العلاقة مع الغير. لكن بعد هذا الإقرار الكوني للحق، لم تعد فكرة التسامح في صيغتها الموصوفة أعلاه مشبعة، بل غدت فاقدة لأساسها، إذا لم نقل لا طائل منها.

فعندما أصبحت الحرية حقا أصليا، صار المُضطهَد في حرياته أقوى من المُضطهِد، لأن الكونية تناصره. فقد صار ما كنا ننتظر ممارسةَ فضيلة التسامح لكي نحظى بجزء منه، حائزا على قوة الحق وسموه. في حين أن التسامح كتنازل يعني ترخيصا مؤقتا موهوبا من قبل الذات، أو كما قال كوندرسيه « وحدها وقاحة المهيمن يمكن أن تُسمى تسامحا، بمعنى الرخصة الممنوحة من قبل أناس لأناس آخرين.»(12)

للخروج من هذا المأزق الذي صارت فكرة التسامح مسجونة فيه، صار ضروريا الاستغناء عن صيغة «التسامح مع..» التي تؤيد ممارسة نوع من السماحة من قبل الذات، واستعادة التسامح كقاعدة أنطولوجية للحياة الإنسانية، أي الحياة المحددة بشمول الحرية، والتي يكون فيها نظام الحق سياسة للحرية. إنها الإلزام المتبادل بالحدود التي ترسمها هذه الحرية، والتي تحول في نفس الوقت دون حدوث ما ينقضها. سنحدد التسامح وفق هذا المنظور، باعتباره شرط وجود الذات نفسها وقانونا لصيانتها، لأنها حالة اختلاف.

ينتقل الأصل هنا من الذاتية إلى الغيرية التي تعد الذات إحدى حالاتها. فليس الاختلاف هو الآخر الذي ارتقى إلى مستوى المفهوم، لكنه الصيرورة ذاتها المنتجة للذات، أي صيرورة الحياة وقد حققت مبدأ الانفصال اللازم لكي يعلن أي كائن عن نفسه، مترجما بذلك قوة الوجود التي تحملنا

فعندما أصبحت الحرية حقا أصليا، صار المُضطهَد في حرياته أقوى من المُضطهِد، لأن الكونية تناصره

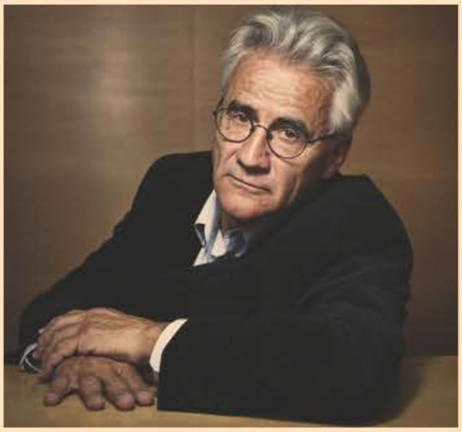
على أن نوجد على نحو مختلف، لأننا لسنا سوى نتيجة رغبة الوجود، التي كما قلنا سابقا هي رغبة في الغير. إذ متى أتاحت هذه الرغبة لكائن بأن يكون، إلا وحددته باعتباره عتبة لانقطاع الزمن وتكون بداية جديدة على قاعدة ذاكرة سابقة للحياة في شمولها، أي في القوة التي تفعّلها حاملة إيانا على أن نكون إحدى تجلياتها، وتستنفذنا محدثة داخلنا الانقطاع اللازم عنها الذي يوحد قدرتنا على الوجود بتناهينا الخالص.

إن التسامح باعتباره رابطة أنطولوجية، وليس مجرد حكمة أخلاقية تمارس بموجب اختيار أو اقتناع، لم يعد قيمة نحمي بها الآخر وإنما الضرورة التي تقود الذات نحو الغير، حيث لا تكون هذه الضرورة سوى الحرية ذاتها التي تحملنا على أن نكون أغيار أنفسنا.

وإذا كانت الرابطة الأنطولوجية التي سميناها بالتسامح، تعين الحياة كقدرة دائمة على الاختلاف، فإن ذلك يعني أن المعيار الوحيد الذي تستبقيه هو الاختلاف عينه. وهكذا فأشكال الألفة التي تجمعنا بأوهامنا التي تسمى حقيقة، والتي تغذي إحساسا بأننا الأصل الذي ينبغي أن يُحتذى ويُقتدى، لا تعدو أن تكون سوى شكل من المعيارية الزائفة التي تزيد من توتر رغبة الوجود في الغير. حيث أن الوجود ذاته الذي يجد نفسه مهددا في كل محاولة لتطويع الغير، مدركا في ذلك حركة عدمية لا تصمد أبدا. وهكذا فإن الوجود الذي يحملنا بعطائه الحر على أن نكون، يحمل في نفس الوقت إصرارا على الغيرية ويوفر دائما شروط انتصارها، أي الشروط التي تتجاوز موقفنا الخاص منها بالاعتراف أو عدم الاعتراف بها. ليفرض قضية الغير باعتبارها المحك الأقصى لمصير الإنسانية.

تتبدى كل محاولة لتحويل الذات إلى معيار، ليس فقط بمثابة استهداف عدمي للغير، وإنما وهذا الأسوأ، كتنكر لمنطق الوجود الذي يرد بقوة، مذكرا بأن الغير هو بالضبط ما لا يمكن تفاديه، لأن الانتصار الأكبر هو لمعيار الاختلاف. لذلك فهو يلزم الذات وقد حولت نفسها إلى معيار يهيمن على الغير، بأن لا تنتج إلا الحرب وهي تفكر في السلم، ولا تقدم إلا على الموت وهي تسعى للحياة، محولا تاريخها إلى انشغال مستميت بالأسوأ معتقدة أنها تدافع عن الأحسن. بمعنى أن الوجود الذي تنكرت لرغبته يواجهها بمكر أشد.

كانت الفكرة السيئة التي أنشأت تاريخا مكلفا، وورطت الإنسانية في تجربة تيه تعيسة، هي فكرة الهوية. هذا الإسم الذي تجمعت تحته كل الشرور التي أنتجتها الذات في حق نفسها أولا وفي حق الغير، فاستعملت مبررا لرهن الإنسان في انغلاقات مدمرة صادمته مع اختلافه الكوني، وعطلت مواطنته العالمية. حيث حولت ما كان مجرد انتماء طارئ (للدين واللغة والعرق..) رسّمته صدف تاريخية، وكرسته أوهام، حولته فكرة الهوية إلى أساس يعمل عمل الفاصل الجوهري مابين الوجود والعدم. فتتحول بذلك إلى تشميل، يجعل كل ما يتجمع حول هذه الفكرة عنفا خالصا يفجر نفسه في التاريخ.


كونت سبونفيل

تضطلع هذه الفكرة الزائفة للهوية، بمهمة منظم قسري للاختلافات تحت راية انسجام أصلي، يفصح عن نزوع إلى افتراض نقطة متعالية يتوقف عندها الزمن، مدخرة نفسها بشكل يسمح لها أن تعتبر أن الوجود لا ينبغي أن يكون سوى نسخة لها. فتكون هي نفسها دائما. إنها تفرز نفسها مبدأ موجها للتاريخ، وشكلا محضا من تعقل الواحد لنفسه مُسْتَنسَخا في الجماعة، فاتحة الباب أمام نوع من الاختلاف المعقول، الذي تسمح بوجوده طالما أنه لا يتجاوز حدودها. إنها تقوم على تجاهل أن التاريخ هو الذي يشكلها، وأنه لن ينته أبدا من إعادة تشكيلها.

يترتب عن الافتراض بأن التاريخ بكامله منظم انطلاقاً من هوية أولى ينبغي إخضاع البشر لوهم حماية نفوذها وسيادتها، تلاحم الامتياز المزعوم للهوية بامتياز الحقيقة. حيث تغدو الهوية شكلا لا تنازع حوله عن الحقيقة. شكل من الإفصاح النادر للوجود بسر حقيقة ظهرت واكتملت

وتجسدت في نضجها الأقصى في شكل هوية. فتصبح سياسة الهوية نظاما للأحقية، أي للحقيقة الأحق من مجموع الحقائق الممكنة، التي ستستنفذ الحياة وتسخرها لكي تسود. ومثل هذا التلاحم بين امتياز الحقيقة وامتياز الهوية، ما يكاد يحتك بالتاريخ حتى يصير غارقا في الدم، لأنه موجه قبليا ضد التاريخ، ومناوئ لرغبة الوجود التي تتوق للغيرية، ولا تنتج إزاء ضرورة الحرية سوى حالة صارمة من العداء. باختصار إنها عنف مميت.

من المؤكد أننا لا يمكن أن نحرم الإنسان من حس الجماعة، لكن نمو هذا الحس الذي يدل على علاقة انتماء، يصير مَرَضيا عندما يقوم على مزاعم هوية تسود لأنها حقيقة. فالهوية ليست شكلا من الصورة الجمعية التي تتمدد في مخيلتنا باعتبارها انعكاسا لأصل ما نحن عليه، بقدر ما هي التزامات وغايات إزاء الإنسانية، أي الجماعة الكونية التي تنشئها ضرورة الحرية التي ليس لجغرافيتها حدود. حيث إن قانون هذه الكونية يتأسس على تبعية الحقيقة للحرية. وهذه التبعية تمثل مظهرا أساسيا للتسامح باعتباره رابطة أنطولوجية وليس تنازلا. فكلما كانت الحقيقة جمعية، إلا وتحولت إلى استبداد روحي. لذلك جاءت دعوى سبونفيل «لا ينبغي للحقيقة أن تحكم». يتعزز ذلك بالطلاق الضروري الذي ينبغي إحداثه في عالمنا الروحي للفصل مابين نظامي الحقيقة والقيمة، أي مابين الحقيقي والخير. فالحرية التي لا تتلخص فقط في القدرة الأخلاقية لكل فرد على تصور ما هو مناسب له كخير، تتيح للحقيقة أن تكون نمطا متقلبا من التعبير عن الغيرية، لا يطلب إخضاعا ولا إكراها ولا يضمن سموا. إنها تمنحنا فرصة تجاوز رعب ما هو حقيقي الناتج عن العبادة المفرطة للحقيقة. فأن نحب الحقيقة هو أن نقبل بالشك، الذي يعني أننا نحب الحقيقة أكثر من اليقين.

يبدو أن التشغيل الدوغمائي لشعار الحقيقة بدمجها في نسق الخير، قد حورها عن مجالها وعدل من طبيعتها بأن حملها جوهرا مطلقا. في حين أن ما يمكن اعتباره حقيقة هو ما يدخل في نسق للدحض، أي ما يكون مبنيا على استعداد قبلي لنقضه. لذلك فمتى كنا أمام حقيقة، نكون في نفس الوقت أمام إمكانية بروز حقائق أخرى لا تعززها بالضرورة. بمعنى أنها تستدعي تعددية خالصة في حقول إنتاجها، دون أن تُعتبر استكمالا لمهمة جوهرية في التاريخ. وهكذا فإن خطورة دمج الحقيقة والخير، تكمن في تفعيل انحيازات عمياء مضادة للكونية، أي لرغبة الوجود في الغيرية. لذلك وجد اسبينوزا في مظاهر التحيز في الدين بقايا لعبودية الروح القديمة.

فكلما كانت الحقيقة جمعية، إلا وتحولت إلى استبداد روحي. لذلك جاءت دعوى سبونفيل «لا ينبغي للحقيقة أن تحكم»

لا يصالح التسامح بوصفه رابطة أنطولوجية مابين الإنسان والإنسان فقط، بقدر ما يصالحه بالوجود نفسه. إذ أن الحرية المتعينة كغاية في هذه الرابطة، ليست سوى التعبير الكيفي عن الغيرية التي يرغب فيها الوجود، والتي تحدد أن ما يحتاجه الإنسان هو أن يقبل فقط بطبيعته. فربما لم نكن دائما أحراراً لكننا كنا دائما مختلفين لذلك ينبغي أن نكون أحرارا. وذلك هو ما تستحقه منا طبيعتنا الغيرية، أي عطاء الوجود فينا الذي لا يمكننا تفاديه، والذي يحفز على تحديد معنى ما نكون بالجهد الذي نبذله في سبيل ذلك. لأن في قلب ما هو معطى يوجد دائما شيء يفلت منا، أي ذلك التعالي المحايث حسب تعبير لوك فيري. لكن هذا التعالي لن يكون سوى الغيرية التي تسكننا، والتي تدفعنا إلى رفع الحياة التي نُنجز، وتُنجز نفسها من خلالنا إلى مستوى قيمة عليا يكون مجال تثمينها الحقيقي هو الغير نفسه. وذلك يعني أننا عندما نتسامح لا نتنازل في شيء، وإنما نقر فقط بما هو فينا، ما تلقيناه من الوجود. لأن الغير دائما هو خلفية وجودنا غير المدركة، أي خلفية الغياب التي تحرك يقيننا في اتجاه الشك، وتجعلنا نقبل الزمن باعتباره حركة الغير في اتجاهنا. هكذا تتبدى هذه الرابطة الأنطولوجية التي سميناها بالتسامح أساسا لاستكشاف العالم مجالا عموميا لمواطنة كونية، لا تنتج الواقع فقط، لكنها أيضا تتفنن في جعل اختلاف الغير بديلا جماليا لقصور الواقع. إنها أساس لاستيطيقا مطلوبة لاستمرار الحياة.

هوامش

(1) هيغل: موسوعة العلوم الفلسفية، ت. إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، بدون تاريخ، ص 313.

(2) ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، ت. مركز الإنماء العربي، بيروت، 1990، ص 288

(3) ن. م، ص 267.

(4)اسبينوزا: رسالة في اللاهوت والسياسة، ت. حسن حنفي، مكتبة الأنجلو مصرية 1981، ص 115.

(5) إيمنويل كانط: تأسيس ميتافيريقا الأخلاق، ت. عبد الغفار مكاوي، دار الجمل، كولونيا 2002، ص 108

(6) فتحي المسكيني: تنوير الإنسان الأخير أو في الكانطية والجمهور، ضمن كتاب التنوير والتسامح، بيت الحكمة، قرطاج 2007، ص 146

(7) محمد محسن الزراعي: الإنسانية وثقوفة التسامُح، ضمن كتاب التنوير والتسامح، بيت الحكمة، قرطاج 2007 ص 429

(8) ن. م، ص 430.

(9) فتحي المسكيني: م. س، ص 146.

(A. Comte spongille: Petit traité des grandes vertus. PUF 2006. P 255 (10

(11) شكل إعلان 10 دجنبر 1948 تتويجاً له.

(12) A. Comte sponville. P.255

(13) A. Comte sponville. P.251

(14) A. Comte sponville. P. 248

(15) اسبينوزا: رسالة في اللاهوت والسياسة.

(16) L. Ferry. Apprendre a vivre. Flammarion 2009. P 272



محمد الحيرش

ملـــف العـــدد

النص والفهم والتسامح

ملامح من أخلاقيات التأويل عند القدماء

تقديم:

تقارب هذه الدراسة من وجهة هيرمينوطيقية مجالا محددا من تراثنا التأويلي هو المجال الذي اشتغل فيه القدماء بالنص القرآني واتخذوه موضوعا للبحث والنظر التأويليين. وينصرف الاهتمام في هذا الخصوص إلى ثلاثة علوم هي: التفسير وعلوم القرآن وأصول التفسير، وذلك لكونها تمنحنا صورة دقيقة عن أبرز الأسئلة والمشاغل التأويلية التي واجهها القدماء وهم يتعاملون مع النص ويتفاعلون مع متطلباته الفهمية. كما تنطلق الدراسة بالأساس من التفكير في طبيعة الإجراءات المعرفية والأخلاقية التي يجريها على النص برنامجُ الفهم في هذه العلوم لاستكشاف حقائقه وتمثل معانيه، والاستدلال على أن هذا البرنامج هو مما يتعذر الفصل فيه بين مقوماته المعرفية ومقوماته الأخلاقية، فالفهم عند القدماء معرفة وأخلاق؛ معرفة لا تتأتى ولا تستقيم إلا بما تستند إليه من أدوات العلوم وآلاتها، وأخلاق تحايث تصريف هذه الآلات، وتلازم إعمالها في النص.

وفي سياق هذا التلازم بين المعرفي والقيمي تدافع الدراسة عن كون البرنامج العام للفهم في التأويلية القرآنية تنتظمه جملة من المسلمات تمكنا من صوغ ثلاث منها على النحو الآتي:

1. مسلمة أنطولوجية تتعين من خلالها الهوية الدلالية التعددية للنص في أنظار المؤولين بما هي هوية يستحيل استيفاؤها أو الإحاطة الجذرية بها.

2. مسلمة إيبستيمولوجية وتقضي بأن السبيل إلى إمكان الفهم متوقف على مدى التوسع في العلوم وتنويع التوسل بآلاتها وأدواتها.

3. مسلمة أخلاقية ويزدوج فيها الإقرار بنسبية الفهم ومحدودية سلطه العلمية من جهة، والإعلاء من قيمة الإنصاف والتسامح في تفاعل الفهوم وحوار بعضها مع بعض من جهة ثانية.

وبتحليل هذه المسلمات انتهينا إلى خلاصة جوهرية وهي أن النص في التأويلية القرآنية يتسع لما لا ينقضي من الإمكانات الفهمية والتأويلية، ويقبل أن يُجرى فيه عدد واسع من الآلات العلمية المنتِجة لهذه الإمكانات والمسوِّغة لبلوغها.

وإذا كانت هذه الخلاصة لا تساير عددا من الأحكام غير الدقيقة الشائعة حول مواقف القدماء من النص، فإنها لم تطّرد

لنا إلا بتعقب محايث لمجريات وعي تأويلي قديم، وإصغاء مُجِلٍّ لأصواته العلمية التي ما انفكت أصداؤها الدالة والموحية تواصل استفزازنا وإحراجنا إلى غاية اليوم. ذلك أننا لم نوفق بعد بما فيه الكفاية في التقاط ما تحتمله هذه الأصوات من دلالات وتمثلها على نحو وجيه ومنتج، ولم نفلح في نسج حوار معرفي رصين ومتزن معها يفضي بنا إلى الاحتفاء بجوانب الغنى والاستنارة المشعة منها، والإعلاءِ من قيم الإنصاف والتسامح والمراعاة المتخلِّقة بها. فلقد كان قدماؤنا، وهم يخصصون خبرتهم الفهمية بنص معجز ومفارق، لا يكفون عن القول إن فيه «مجالا رحبا ومتسعا بالغا لأرباب الفهم»، وإنه «لا يَتفسّر إلا بتصريف جميع العلوم فيه».

ولئن كانت هذه الدراسة تحصر موضوع اهتمامها في العلوم الثلاثة المذكورة أعلاه، فذلك لوعيها بأن قارة التأويل في مجالنا العربي الإسلامي القديم هي قارة مترامية الأطراف، وبأن إمكان التنقل بين فضاءاتها الشائكة من دون تبين الحدود الفاصلة بينها ليعد مجازفة بحثية غير مجدية وغير مأمونة نتائجها من الانتقاض. كل فضاء في هذه القارة يمثل تأويلية قائمة بذاتها، بل تأويليات متعددة لا يجوز التخليط بينها أو اختزال بعضها في بعض؛ لأن كلا منها يقوم على برنامج تأويلي خاص يختلف عن برامج التأويليات الأخرى، ولا يقبل المقايسة معها (incommensurable). ففي مجال الكلاميات يواجهنا كم هائل من المواقف التأويلية التي يستعصي التقريب بينها أو رد بعض أصولها المذهبية إلى بعض، وفي مجال الشرعيات أيضا يتعذر كل إمكان لإيجاد دائرة من التقاطع بين تمثلات الفقهاء للأحكام الشرعية، أو بين استدلالات الأصوليين ومسالكهم الموصلة إلى استنباطها. كما لا يخرج مجال التفسير عن هذا المنحى التعددي والاختلافي؛ وبذلك سيكون واهما من يعتقد أنه بإمكانه بناء خطاب واصف يوحد بين هذه التأويليات، أو يجردها في نظام معرفي (épistemè) قار ومتجانس. إن المراهنة على ذلك هي ضربٌ من إفقار هذه التأويليات، والتضحية بمكامن الغنى المعرفي الملازمة لتعددها وتمايز برامجها؛ بل مَثَلُ من يراهن على ذلك كمثل من يروم اليوم إحلال العقل الميتافيزيقي بوصفه عقلا ينزع إلى التوحيد واجتثاث الاختلافات محل العقل الهيرمينوطيقي ورحابة أنظاره ومساطره التأويلية. لقد كان التأويل دوما، قديما أو حديثا، يأبى كل تفكير فيه بحدود الميتافيزيقا ومقولاتها القائمة على الاختزال والتنميط، ويرفض رفضا أن ينقلب إلى أي شكل من الأحادية والتطابق. التأويل يتعارض مع الأحادية ويتنافى معها، هو خصمها اللدود ونقيضها الذي كلما اجتاحته أو تسربت إلى دواخله لتطوق فاعليته وتنمطه في مجرد معرفة «مونولوجية» توقف عن أن يظل تأويلا، ومال إلى التخفي والاحتجاب. لا يحيا التأويل إلا في كنف التعدد والاحتمال؛ لهذا نلفيه دوما مقيما وسط اللغة ومتوغلا في عوالمها الدلالية التي لا تكف عن التشابه والالتباس، ولا تتوقف عن الصيرورة والتحول... فلقد كان التأويل ولا يزال إبداعا فكريا يضرب بجذوره في تجربة العالم، وينغرس إلى أعمق الحدود في تحولات اللغات والنصوص متعقبا ما يتخلق في أحشائها من إمكانات لقول المعنى لا تنقضي ولا تُستنفد، ومتقصيا ما به تكون موصولة بالعالم، ومخوضة فيها تجربته(1).



التأويلية القرآنية: المجال والموضوع

تحصلت في مجالنا العربي الإسلامي القديم خبرة تأويلية غنية بالنص القرآني تعددت فيها المواقف المذهبية وتفاوتت فيها المرجعيات المعرفية والاجتهادات الفهمية،

فالإضافات المبدعة لا يمكن لها أن تتحقق إلا على هامش نسق ما (مذهبي أو علمي) وفي «توتر» مع مبادئه ومصادراته.

وهي خبرة واسعة ومركبة تتطلب اليوم مجهودات علمية متعددة المشارب ومتفاعلة التخصصات لإعادة بنائها، وتعميق دراسة القضايا والمباحث العلمية المشكلة لها، وتجديد النظر في أسئلتها ومشاغلها؛ وذلك حتى يتأتى إخراجها من حالة الفقر الفكري التي ما برحت تعاني منها على أيدي من ينصبون أنفسهم سدنة عليها، وحتى يتأتى أيضا تخصيبها من أسباب «العقم» والانحسار التي ألصقها بإنتاجية إجراءاتها ومساطرها بعض من يميلون إلى مفهوم ساذج للحداثة قوامه تصفية الحساب مع الماضي، وقطع كل صلة بالأفق التراثي لآثاره ومعارفه.

إن أول ما يسترعي الانتباه في الدراسات التي تعاملت مع خبرة التأويل عند القدماء أن الغالب عليها هو الاعتماد على التصنيف المذهبي للمواقف التأويلية المتداولة فيها، واختزالها إلى خلفياتها العقدية السنية أو المعتزلية أو الشيعية أو غيرها. وقد ارتبط ذلك في تلكم الدراسات بغايات متفاوتة تجلت إما في السعي إلى ضبط الحدود المذهبية لكل موقف تأويلي والمقارنة بينه وبين المواقف الأخرى، أو في إبراز منابع الصراع السياسي التي أدت إلى نشأتها، أو في الميل إلى بعث مذاهب محددة و«تحيينها» حتى تستجيب لحاجات سياسية واجتماعية متعلقة بتدبير التدين في عدد من البلدان الإسلامية. أما الدراسات المتجهة إلى الكشف عن الأبنية المعرفية التي تثوي خلف هذه الخبرة، أو تلكم التي تضعها في مواجهة حوارية مع الخبرات التأويلية الحديثة والمعاصرة، أو تسعى إلى «تفعيلها» وفق أسئلة الحاضر وأحواله الجارية فتبقى قليلة ومحدودة الأثر. لذلكم كان لتكريس النهج القائم على أساس التصنيف المذهبي والأيديولوجي لخبرتنا التأويلية القديمة في عدد واسع من الأعمال والأبحاث، وتثبيته كما لو أنه هو النهج الأوحد والأنسب لدراستها، انعكاسات وخيمة ضيَّقت مجالَ البحث في هذه الخبرة إلى أبعد الحدود، وأخَّرت إمكان تطوير نهوج بحثية أخرى لمقاربتها.

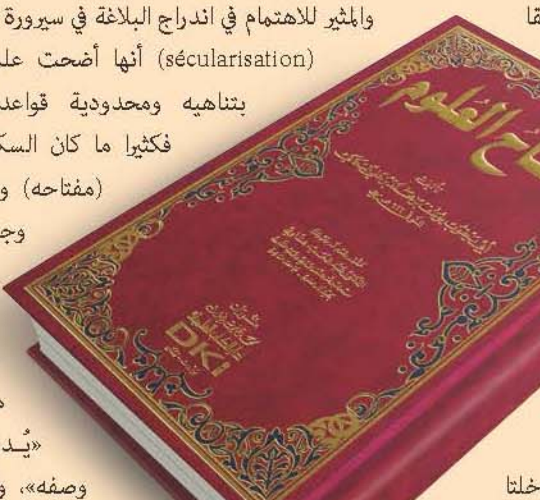
ونعتقد أن حاجة هذه الخبرة تشتد اليوم أكثر إلى تعديد المنظورات الدارسة لها وتنويعها قصد تدارك التأخر والخصاص الحاصلين في بحثها، وتهييء الأسباب الكفيلة بانفلاتها من قبضة الخناق «الفكري» الجاثم عليها، وتجديد مواقع النظر إليها بنحو يسمح بالنفاذ إلى عمق استراتيجياتها المعرفية المتكوثرة التي تنهجها في الفهم، ويمكنها بالتلازم مع ذلك من التفاعل مع الحاضر، والانخراط الفعال في زمنية شؤونه وإشكالاته.

إن التصنيف المذهبي يتيح للباحث بالفعل أن يجد على سبيل المثال بين تفاسير عديدة نسقا مشتركا من المبادئ والأصول الاعتقادية التي تصدر عنها هذه التفاسير وتجمع بينها في وحدة مذهبية معينة، كما يتيح له أن ينطلق من هذا النسق في دراسة تفسير ما وبحث وجوه تطابقه مع أصوله المذهبية وامتثاله لها. إضافة إلى أنه يستطيع من زاوية أخرى أن يقيم ربطا بين المواقف المذهبية للمفسرين والشروط التاريخية والسياسية والاجتماعية التي أسهمت في انبثاق كل موقف منها، أو أدت إلى اعتقاده والدفاع عنه من قبل مفسر أو جماعة من المفسرين (يرد مثل هذا عند جولد تسيهر في: مذاهب التفسير الإسلامي).

غير أن وجهة الباحث هنا تكاد لا تخرج عن دائرة إيجاد تطابق بين التفسير المدروس والموقف المذهبي للمفسر، وكأن كل ما يعنينا في هذا التفسير هو تعقب الوجوه التي بها يكون متطابقا مع مذهب ما. وقلما ننتبه إلى أن كبار المفسرين من أمثال الطبري والزمخشري والطبرسي والفخر الرازي وأبي حيان الغرناطي والبقاعي ما اهتدوا إلى الإضافات النوعية التي احتضنتها تفاسيرهم من طريق التقيد بما استقر من أصول في مذاهبهم، وإنما من طريق المرجعيات العلمية الواسعة التي استندوا إليها في فهم النص وتأويله. وقد لا نبالغ حين نعد هذه الإضافات في تفسير من التفاسير ضربا من التجديد في العلم الذي تحقق

على مسافة ما من المذهب، أو بالأحرى تعين خارج رسوم المذهب وتخومه (extra doctrina). فالإضافات المبدعة لا يمكن لها أن تتحقق إلا على هامش نسق ما (مذهبي أو علمي) وفي «توتر» مع مبادئه ومصادراته.

إلا أننا لا نقصد بهذا أن المفسر، وهو يتوسل بمرجعية علمية ما، يجد نفسه مضطرا إلى خلع مذهبه والتعلق بأفق آخر من النظر المذهبي قائم أو ممكن، فما نقصده هو أن الإضافة التجديدية التي يأتي بها مفسر من المفسرين تسهم فيها المرجعية العلمية الواسعة التي يعتمد عليها في تفسيره؛ لأن المفسر وهو يتخذ من النص سندا لتأييد موقفه المذهبي لا يكون مفسرا بالمذهب فقط، بل يُعمل في تفسيره موسوعة من العلوم تملي عليه منطقا خصوصيا في البحث والاستكشاف ليس البتة هو منطق المذهب. ومهما سعى المفسر إلى إخضاع هذه الموسوعة لسلطة المذهب وجعلها خادمة لمقاصده، فإنها تظل مع ذلك مرتبطة بتأدية مقاصدها الخاصة التي من أجلها استدعيت لفهم النص واستكشافه. منطق العلم إذن هو غير منطق المذهب، لأن سيرورة اشتغال كل منهما تختلف عن الأخرى مهما تداخلتا أو تجاورتا في معرفة من المعارف. ولنا في قصة ميلاد بعض العلوم التراثية ما يوضح هذا، فالبلاغة في بداياتها الأولى لم تظهر في صورة علم ناضج ومستقل بنفسه، لقد كانت نشأتها ملتبسة بالمذاهب الكلامية التي منها استمدت تفسيراتها المبكرة لوجوه الإعجاز في النص القرآني، أو لبعض وجوه البلاغة في النصوص الشعرية والنثرية. لكن تطور البلاغة عبر العصور أفضى بها إلى الاستقلال العلمي بنفسها والانفصال شبه الكلي عن الجذور المذهبية التي انبثقت منها، فأنضجت مفهوماتها الخاصة وإجراءاتها الذاتية لوصف التجليات البلاغية وتخصيص مراتبها في النصوص الدينية والدنيوية على حد سواء. وهذا أمر معروف في تاريخ البلاغة العربية؛ لكن ما يدعو إلى التأمل في هذا التاريخ هو أن البلاغة شهدت انعطافا (tournant) معرفيا داخليا انتقلت بموجبه من اللحظة المذهبية إلى اللحظة العلمية، فانخرطت نتيجة ذلك في سيرورة من التحول نحو الطابع الدنيوي الملازم لماهية العلم وحدوده البشرية، واتخذت مسافة إبستيمولوجية من الطابع العقدي المحايث لمقولات لحظتها المذهبية. وقد عاشت البلاغة هذا التوتر بين النزوع المذهبي والنزوع العلمي منذ أطوارها التأسيسية إلى أن استوت في هيئة علمية خالصة مع السكاكي ومن جاء بعده، فآلت إلى علم كلي تجري قواعده ومفهوماته على كافة النصوص دينية كانت أو دنيوية.



والمثير للاهتمام في اندراج البلاغة في سيرورة دَنْيَوة نفسها (sécularisation) أنها أضحت علما أشد وعيا بتناهيه ومحدودية قواعده وأوصافه، فكثيرا ما كان السكاكي يردد في (مفتاحه) وهو يستقرئ وجوه البلاغة ومراتبها أن سلم هذه المراتب هو مما «يُدرك ولا يمكن وصفه»، وأنه لا سبيل لإمكان اضطلاع البلاغة بوظيفتها العلمية إلا بانفتاحها على الخبرة الذوقية للواصف البلاغي، لأن ملاك الأمر عنده في علوم البلاغة هو « الذوق السليم، والطبع المستقيم، فمن لم يُرزقهما فعليه بعلوم أخر»(2) وبهذا شكل لجوء البلاغة إلى الذوق مسلكا سمح لها بتوسيع حدودها العلمية، وإغناء ذاتها من أجل تدارك عجزها عن إقامة «الدلالة المنطقية» على تفاوت مراتب البلاغة في الكلام، وسمو بعضها على بعض(3). وبفضل كل ذلك وغيره، تجاوزت البلاغة وضعي التنازع والقلق المعرفيين اللذين لازماها في طورها التأسيسي بانشدادها تارة إلى جذورها المذهبية، وبانجذابها تارة

أخرى نحو الوعود والإمكانات التي يتيحها لها الاندراج في أفق علمي خاص بها ذي حدود معرفية واضحة، ومجال «سيادي» مقصور عليها. وقد انجذبت بالطبع أكثر إلى أفق العلم؛ لأن نمط عقلانيته (rationalité)، وعلى العكس من عقدية (dogmatisme) المذهب، هيأ لها من الآليات ما يقبل الجريان في كافة النصوص بصرف النظر عن نوعياتها ومصادرها، وبسط أمامها من الوسائل والإمكانات التقعيدية ما جعلها تربط استقراءها لوجوه البلاغة ومراتب تحققها في تلكم النصوص بنسق منفتح من المعايير يتجاور فيه ويتكامل ما هو لغوي (الاستعمال على غير مقتضى الأصل)، مع ما هو جمالي (الذوق)، وثقافي (تمييز البليغ من غير البليغ). وبالنزوع إلى هذا النوع من التقعيد مالت العقلانية البلاغية إلى الالتصاق بالتجربة الدنيوية للنصوص، والتجذر في عالمها إلى الحد الذي صار معه أي حدث نصي لا يكتسب مقوماته البلاغية، ولا تُشتق معايير بلاغيته (rhétoricité) إلا وهو واقع في حيز تلكم التجربة، ومتلوِّن بمعطياتها وأبعادها البشرية المختلفة. بل إن البلاغة ذاتها استحالت بمقتضى نمط العقلانية المؤسِّس لها إلى تجربة دنيوية مدرِكة لتناهيها ومكامن عجزها.

من هذا الجانب إذن، وفي ضوء ما تقدم من تحليل مقتضب لقصة ميلاد البلاغة وتحولها إلى اللحظة العلمية، سيغدو مفيدا توجيه البحث في خبرة القدماء التأويلية بالنص القرآني إلى محتواها المعرفي لكونه يسمح لنا بالوقوف على منطق اشتغال هذه الخبرة في علاقتها ببناء ديناميتها العلمية الذاتية، وفي علاقتها بالنص من حيث هو موضوع لأبحاثها وأنظارها. ويجدر التأكيد هنا مسبقا أن مبادئ التأويل وقواعده التي تأتى تطويرها في هذه الخبرة انتظمت، بحسب الوعي التأويلي بها من لدن القدماء وبحسب منطق العلوم المُسترشَد بها في الفهم، في منظومة من الكليات التأويلية التي لا ينحصر جريانها في النص القرآني فحسب، وإنما يمتد إلى غيره من النصوص وأجناس الكلام. فهي ليست منظومة من القواعد الفهمية الموضعية (ad-hoc) التي تختص حصريا بالنص القرآني على نحو ما يُتصور ذلك في عدد من الدراسات المنقادة للحس المشترك، ولاعتقاداته الشائعة حول علاقة تلكم الخبرة بالنص؛ بل هي أساسا منظومة من الكليات التأويلية التي تجري في كل كلام. وقد كان هذا الوعي بالطابع الكلي (universel) لقواعد التأويل صريحا عند القدماء، وخصوصا حين استقام لهم التمييز في خبرتهم التأويلية العامة بين شقها العملي المقترن بالممارسة التفسيرية (علم التفسير)، وشقها النظري (علوم القرآن وأصول التفسير) المرتبط بتجريد القواعد العامة الناظمة لتلكم الممارسة. لذلك أكد المشتغلون منهم بعلم أصول التفسير أن قواعد التأويل التي استخرجوها هي قواعد من طبيعة كلية وعمومية، وأنها بمقتضى ذلك «تجري في كل كلام»(4).

وعلى هذا الأساس يمكن التمييز في الخبرة التأويلية عند القدماء بين نمطين: أحدهما من طبيعة مراسية ويدخل تحته علم التفسير الذي ينشغل أصالة بالنص القرآني ويتخذه موضوعا للفهم والبيان. والثاني من طبيعة نظرية وتندرج فيه علوم القرآن وأصول التفسير، وهي علوم تشكلت بعد علوم التفسير وتأخذ على عاتقها مسؤولية النظر في المبادئ والقواعد التي بها تكون الممارسة التفسيرية علما مشروعا وممكنا. فإذا كان المفسرون يخوضون في «شرح القرآن وبيان معناه»(5)، أو ينصرفون إلى إخراج معانيه «من مقام الخفاء إلى مقام التجلي»(6)، فإن المشتغلين بعلوم القرآن وبأصول التفسير يركزون على المنجز التفسيري ذاته ليستخرجوا منه المبادئ والأصول المعرفية التي ينهض عليها، وليجردوا الكليات والقواعد التي يشترك فيها.

ولعل مقارنة بين مصنف في علم التفسير وآخر في علوم القرآن أو أصول التفسير يمكن أن تكون كافية لتوضيح التمييز المشار إليه؛ فالمصنف الأول ينتظم وفق نهج يسمح بتفسير النص القرآني سورة سورة وآية آية، وتتبع معانيه بالشرح والإيضاح بحسب مواقعها فيه، وذلك مثلما هو ملاحظ في عموم التفاسير الشاملة للقرآن. أما المصنَّف الآخر فلا تقوم بنيته التأليفية على منوال النهج السابق، بل ينتظم وفق مباحث تأويلية عامة من قبيل: أسباب النزول، والمكي والمدني، والمجمل والمبين، والناسخ والمنسوخ، والمحكم والمتشابه، والحقيقة والمجاز، والإعجاز، ومناسبة الآيات والسور، وآداب المفسر، وغيرها(7). وفي كل مبحث من هذه المباحث ينصرف الاهتمام إلى تحديد المبادئ

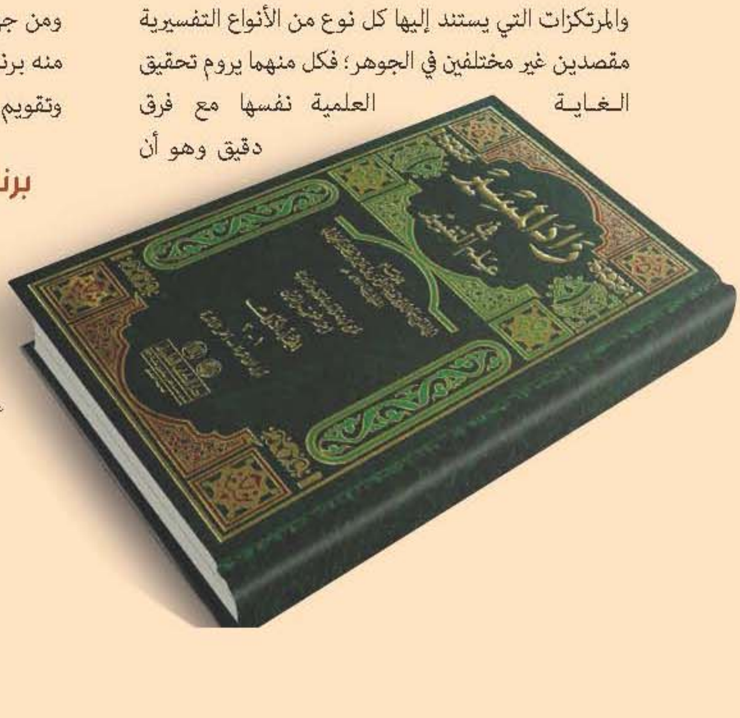
والقواعد العامة التي يقوم عليها، والإجراءات الفهمية المعمول بها فيه. لهذا ينبهنا الزركشي إلى أن كتابه في علوم القرآن ليس كتابا في علم التفسير، بل هو «تأليف جامع لما تكلم الناس (أي المفسرون) في فنونه وخاضوا في نكته وعيونه (...) ليكون مفتاحا لأبوابه، وعنوانا على كتابه؛ معينا للمفسر على حقائقه»(8).

ومن هذا التنبيه تبرز الفروق المعرفية الدقيقة بين علم التفسير وعلوم القرآن؛ فإذا كان موضوع التفسير هو النص فإن موضوع علوم القرآن يتحدد في علم التفسير ذاته، وعموم ما يقترن بالمدونة التفسيرية المتحصِّلة فيه. وبهذا نكون أمام علم يشتغل بعلم آخر، أي علم واصف لمنطق اشتغال علم موضوع ومُجرِّد لأسسه وقواعده. الأمر الذي يدعونا إلى الجمع بين كل من علوم القرآن وأصول التفسير في خانة معرفية واحدة؛ لأنهما معا يشتركان في الوظيفة المعرفية نفسها ألا وهي تقعيد الخطاب العلمي للمفسرين، وتجريد القواعد والكليات التأويلية الناظمة له(9). فابن تيمية لم يقصد من التأليف الذي وضعه في أصول التفسير أنه تأليف في تفسير النص، وإنما قصد منه صوغ «**قواعد كلية** تعين على فهم القرآن ومعرفة تفسيره ومعانيه»(10). كما اتجه الزركشي إلى القصد ذاته حين صمم المباحث التي يدور حولها علم التفسير في ستة وأربعين نوعا، فأكد أن عمله يقتصر «من كل نوع على **أصوله**، والرمز إلى بعض فصوله»(11). وبهذا كان اتجاه ابن تيمية إلى تجريد القواعد الكلية التي تقوم عليها الممارسة التفسيرية، وانصراف الزركشي إلى العناية بالأصول والمرتكزات التي يستند إليها كل نوع من الأنواع التفسيرية مقصدين غير مختلفين في الجوهر؛ فكل منهما يروم تحقيق الغاية العلمية نفسها مع فرق دقيق وهو أن علوم القرآن تبقى أوسع وأشمل في وصف طريقةَ اشتغال المعرفة التفسيرية واستكشاف أسسها ومجالاتها.

وبناء على هذا نستطيع إدخال كل من علوم القرآن وأصول التفسير فيما تصطلح عليه الأدبيات الابيستيمولوجية بـ «علم العلم» (métascience)؛ أي علم يصف علما موضوعا (science-objet)، ويضطلع بالكشف النظري عن بنيته المعرفية المضمرة، وضبط العلاقات التي تستحكم في عناصرها ومكوناتها. وهو ما يُسوِّغ بدقة تمييزنا السابق بين خبرتين تأويليتين: واحدة مراسية يمثلها علم التفسير، والثانية نظرية تغدو فيها علوم القرآن وأصول التفسير بمنزلة خطاب نظري واصف (méta-exégèse) للخبرة المراسية، ومقعِّد لكيفية اشتغالها ومزاولتها. وبهذا تتحدد الخبرة التأويلية بالنص القرآني عند القدماء في شقين متفاعلين لا يغنى أحدهما عن الآخر؛ ففي الخبرة المراسية ينشغل المفسر بالنص لفهمه وتمثل حقائقه الدينية استنادا إلى مرجعيته المذهبية واختياراته المعرفية التي يتوسل بها في التفسير. وفي الخبرة النظرية ينصب الاهتمام أساسا على صوغ البرنامج التأويلي العام الذي يشترك المفسرون في إعمال مقتضياته المعرفية والقيمية عند اشتغالهم بالنص، وذلك بقطع النظر عن اختلافاتهم المذهبية والتأويلية. وهو، في نظرنا، برنامج عام وكلي من جهتين على الأقل: من جهة كون قواعده وكلياته قد جُرِّدت انطلاقا من عموم الممارسة التفسيرية المتحصِّلة، وليس من تفسير واحد أو بضعة تفاسير، إذ لا نعثر فيه على ما يشبه «وصفة تفسيرية» حتمية ملزمة بالنسبة إلى جميع المفسرين؛ ومن جهة كون الشكل الذي صُمم به معرفيا وقيميا جعل منه برنامجا يؤول إليه الاحتكام في المفاضلة بين التفاسير، وتقويم مشروعيتها(12).

برنامج الفهم: الشكل والمحتوى

إذا كانت الخبرة التأويلية بالنص، وَفقا لما تقدم، قد انتهت في شقها النظري إلى صوغ برنامج عام وكلي للفهم على نحو ما يشترك المفسرون في مقتضياته وإجراءاته، فإنه من المناسب الحديث عن شكل هذا البرنامج ومحتواه المعرفيين.



إن أول ما يلفت النظر، على مستوى الشكل، أن التفسير علم فارغ يستمد كافة مقوماته الذاتية من دائرة العلوم المحيطة به. فصورته لا تشبه صورة علوم أخرى قائمة بذاتها كالنحو والمنطق والبلاغة والعروض وغيرها؛ ذلك أن ما من علم من هذه العلوم إلا وينفرد بحدوده السيادية الخاصة، ويستقل بموضوعه وبآلاته استقلالا يجعله مختلفا عن العلوم المجاورة له. وهو إلى جانب هذا مكتف بنفسه، ولا يحتاج إلى غيره إلا في حالات نادرة. فالنحو مثلا يحتاج إلى البلاغة، لكنه يظل احتياجا محدودا جدا لتسويغ بعض الظواهر التركيبية التي لا تكفي آلياته الصورية لوصفها(13).



وعليه تبقى كل العلوم محتاجة بعضها إلى بعض كلما تبدى لها خصاص ما في بنيتها المعرفية أو في مفهوماتها الواصفة، فتلجأ إلى الاقتراض الجزئي والمحدود من علوم الجوار، لأنه مما تأذن به الروابط الجامعة بينها في «أكاديمية» علمية قديمة أو حديثة. لكن التفسير لا يتوقف عند حدود ذلك، بل يقترض جميع آلاته من غيره؛ لأن بنيته المعرفية الذاتية فارغة، ولا تشكلها أي نواة مشتقة من صلبه أو من ماهيته سوى ما يستجلبه من أدوات وآلات تابعة لعلوم أخرى تقع خارج مداره. صحيح أن وظيفة التفسير تتحدد في الشرح والبيان والإيضاح، لكنه لا يملك أصالة آليات داخلية نابعة من هويته المعرفية تكفل له الاضطلاع بوظيفته العلمية الأساس؛ لهذا نلفيه متجها باستمرار إلى العلوم المتاخمة له ليستعير منها ما وسعه من وسائل وأدوات تساعده على أداء مهمته، والوفاء بمسؤولياته تجاه موضوعه.

واللافت في هذه «الاستعارة التوسعية» أنها غير خاضعة للتكميم أو للحصر في منظومة علمية مغلقة ونهائية يتعين التقيد بها من قبل كل مفسر؛ إن الأمر فيها يرجع إلى اختيارات المفسرين، وقدراتهم التحصيلية لهذا القدر أو ذاك من العلوم. لهذا كلما استطاع المفسر أن يتبحر في العلوم، ويستثمر أغزر قسط ممكن من أدواتها اقترب من النص بنحو من الأنحاء، وانبسطت أمامه بعض إمكانات فهمه وبيانه. ذلك أن النص القرآني في وعي المفسرين ليس نصا شفافا تحتمل معانيه وجها واحدا من الفهم والتأويل، ولا هو بالذي أتى كله على نحو ظاهر ومكشوف(14). إنه نص ذو كثافة دلالية عالية، تتجاور فيه مراتب متفاوتة من غموض المعنى ووضوحه، وضروب مركبة من الاستشكالات، ومن المحكمات والمتشابهات، والظواهر والبواطن، والحقائق والمجازات وغيرها من التمفصلات الدلالية البالغة الحيوية والتعقيد. لم يجد المفسرون أنفسهم إذن أمام نص شفاف متطابقة تحققاته الدلالية مع نفسها، أو «متحد مرتبط أوله بآخره» بصورة تظهر فيها معانيه متناسبة من أول وهلة، و«يأخذ بعضها بأعناق بعض». لقد وجدوه نصا بالغ التشذر إلى الحد الذي دفع ببعضهم إلى القول: إنه «لا يتأتى ربط بعضه ببعض» (العز بن عبد السلام)(15)، وإنه بمقتضى نزوله في أسباب وحوادث «متخالفة باعتبار نفسها (...)، فالقرآن النازل فيها هو باعتبار نفسه مختلف كاختلافها» (الشوكاني)(16).

لكل ذلك تراءى للمفسرين أنهم أمام نص أوسع من أن تدخل تحققاته الدلالية تحت طائلة الحصر، وأنه لا يعرب عن نفسه إلا بوجوه من المعاني متعددة ومتفاوتة؛ الأمر الذي حفزهم على البحث عن ما يتيح للمعرفة التفسيرية إمكان الوفاء بالمتطلبات الفهمية للقرآن، فاهتدوا إلى صوغ مبدئهم القاضي بأن هذا النص«لا يتفسر إلا بتصريف جميع العلوم فيه»(17).

وبهذا أخذ التفسير شكلا علميا موسوعيا تسمح به بنيته المعرفية التي تقبل بطبيعتها الاتساع لأرحب حصيلة علمية ممكنة؛ وهي موسوعية مرنة (flexible) لا تتخذ عند المفسرين حجما واحدا ونهائيا، بل تتفاوت ملامحها من مفسر إلى آخر وتتكيف مع ثقافته واختياراته العلمية. فالموسوعة العلمية التي يصدر عنها الزمخشري ويصرفها في (كشافه) ليست هي موسوعة ابن عطية في (المحرر

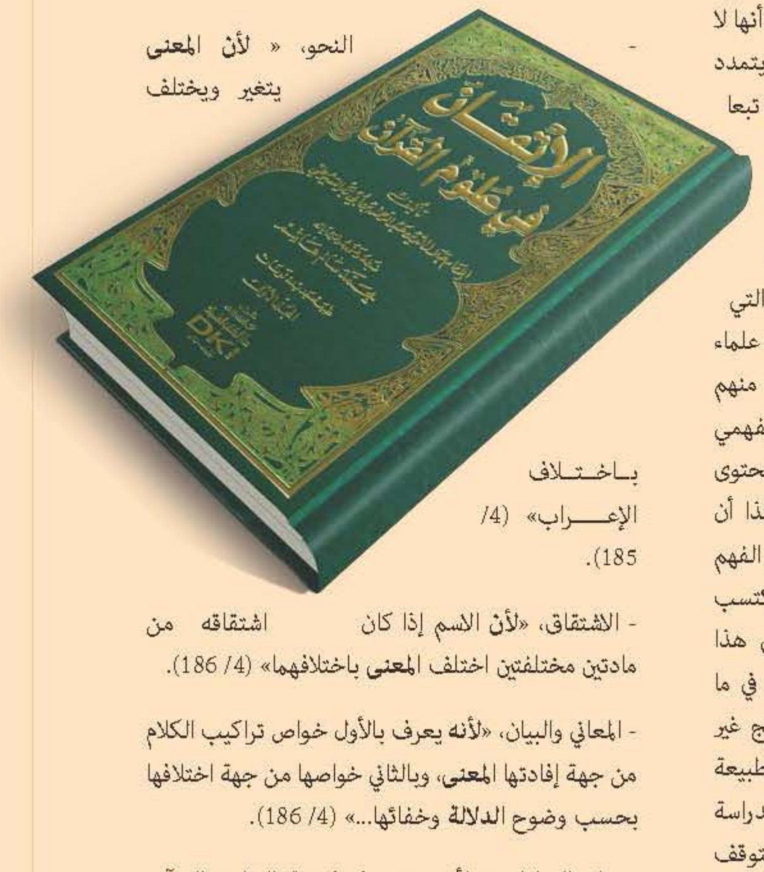
الوجيز)، ولا موسوعة أبي حيان في (البحر المحيط)، أو موسوعة ابن جزي في (التسهيل)، أو تلكم التي سطر السيوطي خطاطة عامة لها في (إتقانه). فلكل مفسر ثقافته العلمية التي توجهه نحو تبني هذه الموسوعة أو تلك، وتلون تفسيره بطابع المرجعية الغالبة عليه (كالمرجعية النحوية أو البلاغية أو الفقهية أو الكلامية أو الإشارية أو غيرها). حقا أن علماء القرآن يشترطون في «آداب المفسر» منظومة من العلوم لا يستقيم التفسير ولا يتصف بالمشروعية من دونها، إذ يمكن عدها بمثابة نواة علمية صُلبة يتعين الأخذ بها واعتمادها من لدن كل من يُقبل على عمل تفسيري ما. لكن الملاحظ على هذه النواة أنها لا تأتي ثابتة ولا مسكوكة عند المفسرين، فحجمها قد يتمدد أو يتقلص من مفسر إلى آخر، كما أن شكلها يتغير تبعا لثقافة كل مفسر واختياراته، وتبعا أيضا لطريقة إعمالها في التفسير وتصريفها فيه.

هذا إذن على مستوى الشكل، أما على مستوى المحتوى فيمكن التمييز في برنامج الفهم بين الأنحاء التي يرد عليها عند المفسرين، والنحو الذي قُعِّد به عند علماء القرآن. فعند المفسرين ينبغي القول إن كل واحد منهم يتفرد بإسناد محتوى علمي محدد إلى برنامجه الفهمي الخاص؛ وذلك بكيفية يستعصي معها اختزال هذا المحتوى في محتوى برنامج آخر، ورده إليه. ينضاف إلى هذا أن المحتوى العلمي الذي اختار المفسر التوسل به في الفهم يتلون باقتناعاته المذهبية ويتداخل معها، فيكتسب نتيجة ذلك مزيدا من التميز والخصوصية. وعلى هذا الأساس تتعدد برامج المفسرين الفهمية، وتتفاوت في ما بينها معرفيا ومذهبيا بما يجيز لنا نعتها بأنها برامج غير متقايسة(18) (incommensurables) تسمح بها طبيعة الممارسة التفسيرية وتتسع لها... وبما أن حيز هذه الدراسة لا يكفي لتحليل نماذج من برامج المفسرين، فإننا سنتوقف فقط عند المحتوى الذي بُني عليه برنامج الفهم في الخبرة النظرية للمشتغلين بعلوم القرآن.

ينطلق السيوطي في (الإتقان) من أن العلوم التي يتعين أن يُزاول بها التفسير هي: اللغة، والنحو، والتصريف، والاشتقاق، وعلم المعاني، والبيان، والبديع، وعلم القراءات، وأصول الدين، وأصول الفقه، وأسباب النزول والقصص، والناسخ والمنسوخ، والفقه، والحديث، وعلم الموهبة (الإتقان، 4/ 188-185).

إن أول ما يستوقفنا في هذه العلوم هو طريقة تعريفها وتقديمها من قبل السيوطي؛ فكل علم منها يُعرَّف مسبوقا بلام التعليل، ومتصلا بموضوع محدد هو موضوع المعنى، وهذه نماذج من تعريفاتها:

- اللغة، «**لأن** بها يُعرَف شرح مفردات الألفاظ و**مدلولاتها**» (4/ 185).



- النحو، « **لأن المعنى** يتغير ويختلف باختلاف الإعراب» (4/ 185).

- الاشتقاق، «**لأن** الاسم إذا كان اشتقاقه من مادتين مختلفتين اختلف **المعنى** باختلافهما» (4/ 186).

- المعاني والبيان، «**لأنه** يعرف بالأول خواص تراكيب الكلام من جهة إفادتها **المعنى**، وبالثاني خواصها من جهة اختلافها بحسب وضوح **الدلالة** وخفائها...» (4/ 186).

- علم القراءات، «**لأن** به يعرف كيفية النطق بالقرآن، وبالقراءات يترجح بعضُ **الوجوه المحتملة** على بعض»(4/ 187).

- أسباب النزول والقصص، « إذ بسبب النزول يعرف **معنى** الآية المنزلة فيه بحسب ما أنزلت فيه» (4/ 187).

- الناسخ والمنسوخ، «ليعلم **المحكم** من غيره» (4/ 187)...

نستطيع القول بناء على هذه النماذج إن اللام التي تتصدرها تمثل قرينة تعليلية للسبب الذي يوجب استدعاءَ العلوم المعرَّفة إلى حظيرة المعرفة التفسيرية؛ فصيغة التعريف لا تحيلنا على العلم في مجال اشتغاله الخاص كما لو كان «مقصودا لذاته»، بل تحيلنا على الجهة التي يستجيب بها لحاجة تلكم المعرفة إلى فهم النص. ولو جاء تعريف أي علم كما يرد في مجاله الأصلي لما استبانت الجهة التي يكون بها من المقومات البرنامجية للممارسة التفسيرية، فاللام هنا مسوِّغة للبعد الذي يجعل علما ما واحدا من الأدوات التي يستعين بها علم التفسير إجرائيا على أداء مهمته. وهذا الأمر لا يخص فقط علوما كاللغة والنحو والتصريف والبلاغة، وإنما يشمل أيضا العلوم الأكثر اتصالا بالنص القرآني. فإذا قارنا بين تعريف علم أسباب النزول، أو علم القراءات، أو علم أصول الفقه كما يرد في سياقه الأصلي وبين تعريفه كما يرد في السياق التفسيري فسنجد تعريفه في السياق الأول أعم بالنظر إلى أنه يكون علما مقصودا لذاته. أما تعريفه في السياق الذي يكون تابعا لعلم التفسير فيأتي موجَّها نحو أداء وظيفة إجرائية محددة ألا وهي المساعدة على استكشاف معاني النص وتجليتها. لهذا جاءت جميع التعريفات متمحورة على موضوع المعنى ومقترنة به أشد ما يكون الاقتران.

من هنا يقودنا هذا التحليل إلى نتيجتين جوهريتين:

- أولاهما أن صوغ تعريفات العلوم المذكورة بناء على أساس تعليلي جعلها كما لو أنها إجابة عن سؤال مضمر يدور حول توخي بيان العلة التي أوجبت اندراج هذا العلم أو ذاك ضمن آلات الموسوعة التفسيرية. فكل تعريف وكأنه جواب عن: (لم كان العلم «س» أداة من الأدوات التي يتطلبها التفسير؟).

- والثانية هي أن العلوم المستعارة في تعلقها بمحور المعنى ودورانها عليه تتحول إلى علوم دلالية بالمفهوم الواسع للكلمة، لأن كل علم منها لا يستعار لذاته بغاية رَوْزِ كفايته على محك النص، وإنما يستعار لغيره (أي للتفسير) من أجل الوفاء بمطلب الاشتغال بالمعنى في النص القرآني، والإبانة عن وجوهه وتجلياته.

غير أن إرجاع كافة العلوم المستعارة إلى نوع من الدلاليات المعمَّمة (sémantique généralisée) لا يقوم في تحليلنا على أي خطوة اختزالية تطابق بين تلكم العلوم كليا أو جزئيا؛ فمثل هذه الخطوة لا أثر لها في الموسوعة التفسيرية، ولا يمكن أن نصادفها عند مفسر ما كأن نجده يطابق بين مقاصد علم اللغة ومقاصد علم النحو أو البلاغة أو الأصول أو غيرها. إن أبرز ما نلمسه في هذه الموسوعة هو انبناؤها على ضرب من التقاطع والتكامل بين آلاتها بغية مقاربة موضوع مشترك هو موضوع المعنى. وبما أن هذا الموضوع شائك ومتفاوت الأبعاد، فقد صُممت آلات الموسوعة وأدواتها بطريقة متناسقة متقاطعة لتكون قادرة على الاقتراب من زواياه المختلفة وتجلياته المتعددة.

وما من شك في أن الوعي التفسيري يعكس بهذا حساسية معرفية عميقة ومنفتحة باتجاهه نحو تنويع زوايا النظر إلى المعنى وتعديدها، فالتحققات المعنوية في النص هي أوسع وأعقد من أن يحيط بها علم مفرد؛ لذلك مثّل اللجوءُ إلى الموسوعية أقوم سبيل إلى استكشافها والتعمق في تعقيداتها. وبهذا يتضح لنا كيف أن المحتوى العلمي الذي يُسنَد إلى برنامج الفهم في التأويلية القرآنية ليس شتاتا متفرقا من الآلات المقحمة بعضها جنب بعض من غير مسوغ ولا ناظم؛ إنه على العكس من ذلك حصيلة من التكامل والتفاعل بين هذه الآلات لتأدية وظيفة علمية مشتركة هي الكشف عن الإنتاجية المعنوية في النص، وسبر كيفيات اشتغالها وطبائع انتظامها.

الفهم ومسلماته:

يقوم برنامج الفهم في الخبرة التأويلية بالقرآن على جملة من المسلمات ترجع فئة منها إلى علاقة الفهم بكينونة النص وطبيعته الوجودية، وترجع الفئات الأخرى إما إلى الفهم وحدوده المعرفية، وإما إلى الذوات المؤولة ونوعية الموقع الذي تشغله في ارتباطها بالنص وفي ارتباط بعضها ببعض، وإما إلى الآداب والقيم التي يتخلق بها الفهم

ذاته وتشرط سلوكه وانطباقه. فبهذه المسلمات وغيرها تتحدد فاعلية الفهم وطريقة جريانه في النص، ومنها تُشتق مقوماتُه البرنامجية، وعليها يُتكأ في صوغ أبعاده ومقاصده. وسنتوقف في ما يلي من فقرات على ثلاث مسلمات هي: المسلمة الأنطولوجية، والإبيستيمولوجية، والأخلاقية؛ وذلك لتواشج بعضها مع بعض، ولأهميتها في إبراز الملامح العامة المائزة لبرنامج الفهم على نحو يشتغل في خبرتنا التأويلية القديمة.

أ. الفهم والمسلمة الأنطولوجية

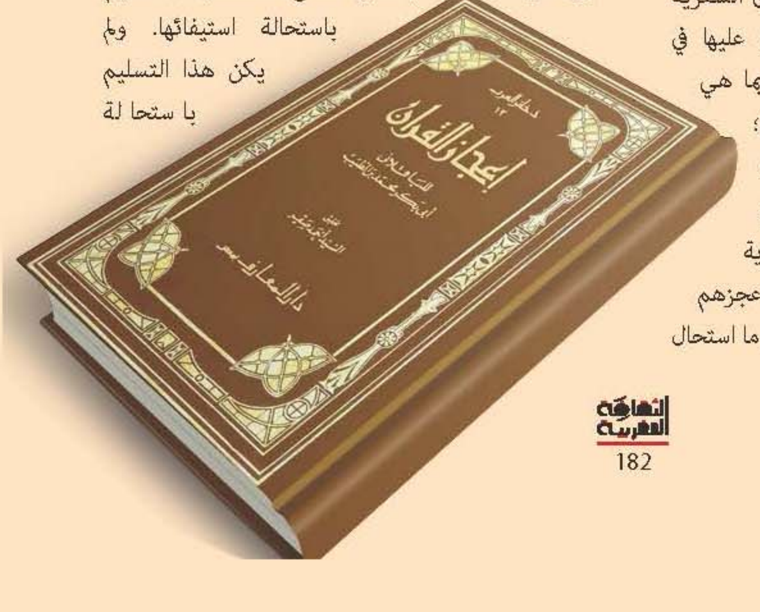
في ضوء ما تقدم يتبين أن الفهم، سواء في الخبرة المراسية أو النظرية، لا يجري على نص بسيط مطابق لنفسه من غير احتياج إلى البحث والنظر. إنه يجري بالأحرى على نص متشذر ومتشعب يقر كل مفسر بعدم امتلاكه القدرة الكافية على استقصاء عوالمه المتعددة، والإحاطة بها. استشعر المفسرون منذ بداياتهم أنهم أمام نص يأبى أن يحاط به على نحو جذري أو ينطبق عليه فهم ناجز وكامل. فالرسول نفسه، وهو لا يفتأ يتلقى الوحي، لفت النظر إلى أن «القرآن ذو وجوه محتملة»، ودعا إلى وجوب «حمله على أحسن وجوهه»(19). وكان ابن عباس (وهو الملقب بترجمان القرآن) يؤكد أن «القرآن ذو شجون وفنون، وظهور وبطون، لا تنقضي عجائبه، ولا تبلغ غاياته»(20). وقد سار على منوال مثلِ هذا في تعيين الهوية التعددية للنص عديد ممن عاصر الوحي، وكذا من تواتر بعدهم من المفسرين بحسب أجيالهم وطبقاتهم.

لم تكن هوية النص منذ البدايات تظهر لأوائل المتلقين مثلما تظهر غيرها من هويات النصوص الأخرى الشعرية أو النثرية، الدينية أو الدنيوية التي اعتادوا عليها في تبادلاتهم الحياتية والرمزية. لقد تبدت لهم بما هي هوية مباينة لهويات هذه النصوص ومغايرة لها؛ لهذا عجز هؤلاء المتلقون عن إدراجها تحت نماذجهم التصنيفية المعهودة، وتعذر عليهم جرها إلى نوع من التطبيع مع عاداتهم الجارية في تسمية النصوص والتمييز بينها. وبهذا كان عجزهم إزاء حدث نصي جديد عجزا مضاعفا، لإنه بقدر ما استحال عليهم إدماجه ضمن الخانات التصنيفية السائدة للنصوص (شعر، نثر، سجع ديني، سحر، إلخ) استحال عليهم أيضا تقويضه أو مصادرة كينونته النصية.

لم يفلح المتلقون الأوائل إذن في إخضاع النص الجديد للمعهود من مسلماتهم واعتقاداتهم النصية، ذلك أنهم وجدوا أنفسهم أمام نص «ليس له مثال يحتذى إليه، ولا إمام يقتدى به»(22). فهويته المتفردة تأبى أن يسري عليها أي ضرب من المماثلة أو المضاهاة، إذ لا هي بالتي جاءت على مثال سبق، ولا هي بالتي يمكن أن تضاهى ويُنسج على شاكلتها. وبذلك تعينت تلكم الهوية في تمثلاتهم على أساس من التقويض الجذري لفكرة «المثال»؛ فهي قائمة من جهة على نقض الأعراف النصية الجارية، وتقويض كل إمكان من جهة ثانية لجعلها مثالا نصيا قابلا للمحاكاة والاحتذاء.

وهكذا انفلت النص الجديد من الوقوع تحت قبضة المقولات النصية القائمة، وانتزع الاعتراف بفرادته النابعة من استحالة التكرار وتقويض المماثلة؛ وبمراعاة هذا المقتضى تعامل معه المفسرون والإعجازيون والبلاغيون وغيرهم، فنظروا إلى هويته المتعيِّنة على أنها «جنس مميز، وأسلوب متخصص، وقبيلٌ عن النظير متخلِّص»(23)، وأن فرادته النصية الجذرية تعلو على سائر الفرادات الأخرى القائمة والمحتملة.

ومن هذه المنطلقات اتجه المفسرون إلى استكشاف عوالم النص وتأمل مدارات هويته، وقد سلكوا في ذلك مسالك شتى تعينت لهم فيها تلكم الهوية وتجلت على نحو دفعهم إلى القول بامتناع مطمع استقصائها، والتسليم باستحالة استيفائها. ولم يكن هذا التسليم با ستحا لة



وهكذا انفلت النص الجديد من الوقوع تحت قبضة المقولات النصية القائمة، وانتزع الاعتراف بفرادته النابعة من استحالة التكرار وتقويض المماثلة؛ وبمراعاة هذا المقتضى تعامل معه المفسرون والإعجازيون والبلاغيون وغيرهم، فنظروا إلى هويته المتعيِّنة على أنها «جنس مميز، وأسلوب متخصص، وقبيلٌ عن النظير متخلِّص»

الاستيفاء مقصورا على بعض المفسرين دون بعض، أو على بعض المذاهب التفسيرية دون أخرى. لقد كان عاما وشاملا امتد إلى الخبرتين التأويليتين المراسية والنظرية على نحو سواء، وانتظمهما إلى الحد الذي أضحى عبارة عن مسلمة يصدر عنها كل من يشتغل بهاتين الخبرتين. يقول الغزالي في هذا السياق: «فأما **الاستيفاء** فلا مطمع فيه ولو كان البحر مدادا والأشجار أقلاما فأسرار كلمات الله لا نهاية لها»(24). ويضيف أيضا في مواضع كثيرة من (الإحياء) ما يفيد الفكرة نفسها، ومن ذلكم أنه «لا يمكن **استقصاء** ما يفهم من (القرآن)؛ لأن ذلك لا نهاية له»، وأنه اعتبارا لهذا كان علي يقول: «لو شئت لأوقرت(25) سبعين بعيرا من تفسير فاتحة الكتاب. فالغرض مما ذكرناه التنبيه على طريق التفهيم ليفتح بابه، فأما الاستقصاء فلا مطمع فيه»(26).

ويردد الزركشي العبارة الأخيرة للغزالي بلفظها تقريبا في (برهانه) فيقول: «فأما الاستقصاء فلا مطمع فيه للبشر»(27)، ويذكر إلى جانبها عديدا من الأقوال يستقيه إما من أوائل المفسرين أو من مفسرين لاحقين؛ وكل ذلك يدور حول المسلمة القاضية باستحالة الاستيفاء، وأن في فهم القرآن «مجالا رحبا ومتسعا بالغا»، بل إن فهمه هو فهم «لكلام لا غاية له، كما لا نهاية للمتكلم به»(28).

غير أن نصا تبدت هويته للمفسرين بهذا النحو الذي لا يقبل الاستنفاد لم يحل دون انخراطهم في بناء معرفة تفسيرية به، ولم يمنعهم من البحث عن الوسائل التي يمكن أن تفتح لهم بعض سبل الفهم وأبوابه، بل شكل لهم حافزا حثهم من منطلق المسؤولية العلمية على ذلك. لهذا مثل لجوؤهم إلى التوسع في العلوم توقا إلى الفهم من جهة أولى، ووعيا تأويليا عميقا بالهوية الدلالية غير المتطابقة للنص، وغير القابلة للمحاصرة والاستيفاء من جهة ثانية. ذلك أن الموسوعية ذاتها في أنظار المفسرين، على ما تتيحه من إمكانات، لا تعدو أن تكون سبيلا إلى الفهم مدرك سلفا لتناهيه ومحدوديته.

من أنطولوجيا النص إلى أنطولوجيا الفهم

كان التسليم بالهوية التعددية للنص القرآني إذن من البواعث الحيوية على تشاغُلِ المفسرين به وتنويع أنظارهم الفهمية والتأويلية إليه؛ لكن تشاغلهم هذا لم يكن سلسا ولا مطردا، بل اعترضته تحققات دلالية موغلة في التميز والخصوصية وقف إزاءها محرجا مرتبكا. لم يكن تعامل المفسرين، على سبيل المثال، مع متشابهات النص تعاملا مع تحققات دلالية يطرد فيها جريان أنظارهم وآلاتهم التفسيرية كما يطرد في غيرها من التحققات. لقد وجدوا أنفسهم أمام استغلاق هذه المتشابهات وانبهامها في وضعيتين تأويليتين متعارضتين: فإما أن يسلموا بها على نحو ما توجد في النص ويتوقفوا عن تأويلها، وإما أن يعدوا مثل هذا تحللا من المسؤولية فيكون لزاما عليهم بحثها والاجتهاد في تأويلها(29).

فالقائلون منهم بالتوقف ينطلقون من أن هذه المتشابهات جاءت ليكون موضعها في النص «هو موضع خضوع العقول لبارئها استسلاما واعترافا بقصورها»(30)؛ ومن ثم فإن أنسب مسلك إلى إدراكها هو «الإيمان» بها على نحو ما تتعين في النص، لأن تحققها فيه على نحو بالغ الخفاء والانبهام يجعلها عصية على الإحاطة، وتأبى أن تنضبط

لأقيسة العقل واستنباطاته. لذلك مال المتوقفون عن تأويل المتشابهات إلى تعذر انبساط أي مسلك إدراكيٍ آخر أمام الناظر فيها غير مسلك الإيمان بها واعتقاد «حَقيتها» الوجودية في النص؛ فالإيغال في ما لا يحاط به عقلا هو ضرب من المبالغة في التأويل (surinterprétation)، وإجبارٌ لتحققات مخصوصة في النص على الخضوع لما تأباه وتتمرد عليه. فكأنا بهم يعترضون على المتأولة بأن ليس بالعلم والعقل فحسب يمكن تدبر هوية النص وتعقُّلها، بل بالإيمان أيضا؛ لأن الإيمان بقدر ما يحملنا على إجلال النص والاعتراف بقيمته الذاتية، يحملنا كذلك على مراعاة طرائقه النوعية في بناء معانيه وتشييد حقائقه.

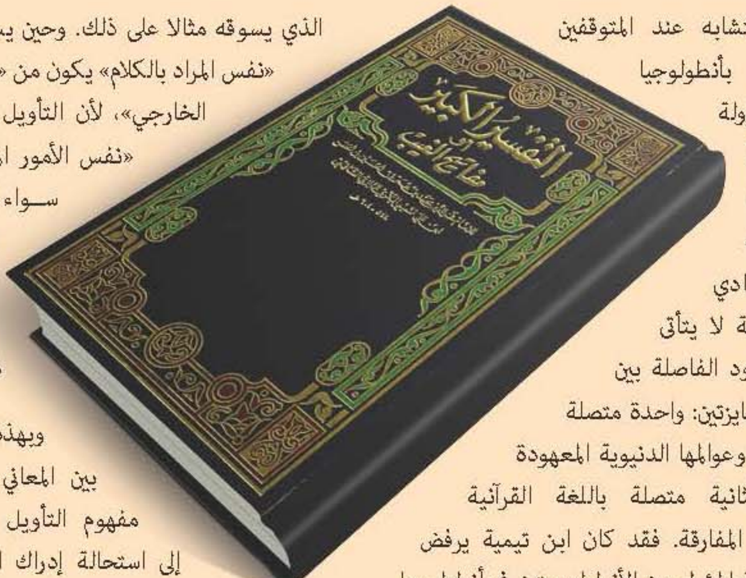
أما القائلون بتأويل المتشابه فينطلقون من أن كل ما يتحقق في النص يبقى محتاجا إلى الفهم والبيان، وإلا فالتوقف يفضي إلى أن النص «عبث» لا معنى له (non-sens)أو لا فائدة فيه. لذا نلفيهم منشغلين بإبراز البواعث التي استدعت مجيء التشابه في النص، وتطلبت بموازاة ذلك دفاعهم عن مشروعية تأويله. وهي بواعث تكاد لا تخرج عندهم عن أفقين: أحدهما تأويلي صرف يُستدل بموجبه على أن المتشابهات جُعلت في النص «لتتشاغل بها الأفهام»، ويتنافس المفسرون في بيانها وتأويلها، وذلك بإعمال «التأمل» و«كثرة الفكر» و«النظر الزائد»(31). والثاني مذهبي يتيح للمفسرين تحديد تلكم المتشابهات في ضوء الأصول والمنطلقات العقدية التي تتأسس عليها مذاهبهم. وفي هذا يقول القاضي عبد الجبار (المعتزلي): إن « ما يعده المشبِّه محكما عند الموحد من المتشابه، وما يعده الموحد محكما عند المشبه بخلافه، وكذلك القول في من يعتقد الجبر وفي من يقول بالعدل»(32).

كما يذهب كل من الفخر الرازي (الأشعري) وابن تيمية (الحنبلي) إلى قول قريب من هذا؛ فالرازي يؤكد أنه « لو كان القرآن محكما **بالكلية** لما كان **مطابقا** إلا لمذهب **واحد**، وكان تصريحه مبطلا لكل ما سوى ذلك المذهب، وذلك مما ينفر أرباب المذاهب عن قبوله والنظر فيه، فالانتفاع به إنما حصل لما كان مشتملا على المحكم وعلى المتشابه، فحينئذ يطمع صاحب كل مذهب أن يجد فيه ما يقوي مذهبه، ويؤثر مقالته، فحينئذ ينظر فيه جميع أرباب المذاهب، ويجتهد في التأمل فيه صاحب كل مذهب...»(33). وفي السياق نفسه يخلص ابن تيمية إلى أن «التشابه أمر **نسبي**، فقد يتشابه عند هذا ما لا يتشابه عند غيره»(34).

نستنتج من حجج القائلين بمشروعية تأويل المتشابه أن هذا التحقق النصي بات يحيل في مواقفهم على حضور مطلق لأفعال التأويل، وذلك كما لو أنه لم يعد ملكا من ممتلكات النص المحايثة، ولا تجليا من تجلياته الوجودية. لقد صار التأويل هو الذي إليه تؤول مسؤولية تعيين المتشابهات وتحديد أحيازها في هذا الأفق المذهبي أو ذاك؛ وتبعا لهذا صار وجود هذه المتشابهات لا يتعين مقترنا بالأفق الوجودي للنص، بل مقترنا بآفاق تأويلية متعددة ومتنافية. كل أفق منها يقدم نفسه على أنه الأوفى فهما لهذه المتشابهات، والأقدر وقوعا عليها وتبيانا لحقائقها. ومن ثم تجعلنا وضعية التنافي القائمة بين الآفاق التأويلية المذهبية لا نظفر إلا بتمثلات فهمية مختلفة وغير متقايسة للتشابه؛ لأنه تحول فيها إلى تحقق نصي «فارغ» و«محايد» لا يكتسب امتلاءه الدلالي، ولا يسند إليه أي معنى إلا داخل الأنساق الدلالية العقدية لكل مذهب. وهو ما يسمح لنا بالقول إن التشابه عند المدافعين عن تأويله أضحى يكتسب ملامحه الوجودية من تفاوت الفهوم والتمثلات المنطبقة عليه، وليس من تحيزه في النص وخصوصية تحققه فيه كما لا حظنا ذلك في منظور القائلين بالتوقف. أضحت هوية التشابه الدلالية إذن مساوقة لأنطولوجيا الفهم والتأويل، وليس لأنطولوجيا النص وعوالمه المحايثة.

كان التسليم بالهوية التعددية للنص القرآني إذن من البواعث الحيوية على تشاغُلِ المفسرين به وتنويع أنظارهم الفهمية والتأويلية إليه

وإذا كان التشابه عند المتوقفين يتحدد لصيقا بأنطولوجيا النص وعند المتؤولة يتحدد لصيقا بأنطولوجيا الفهم، فإن تأويله في نسق اعتقادي كنسق ابن تيمية لا يتأتى إلا بإدراك الحدود الفاصلة بين أنطولوجيتين متمايزتين: واحدة متصلة باللغة الطبيعية وعوالمها الدنيوية المعهودة والمشهودة، والثانية متصلة باللغة القرآنية وعوالمها الإلهية المفارقة. فقد كان ابن تيمية يرفض رفضا قويا تسوية المؤول بين الأنطولوجيتين في أنطولوجيا واحدة، أو اختزال إحداهما في الأخرى. وانطلق في ذلك من نقد استعمالات مفهوم التأويل عند سائر المتأولة حيث صار يفيد عند المتأخرين منهم «صرف اللفظ إلى معانيه المحتملة»؛ بينما يفيد التأويل معاني متعددة منها الدلالة على «العاقبة والمصير»، ومنها «تأويل أحاديث الرؤيا» (سورة يوسف)، و«تفسير الكلام وبيان معناه، سواء وافق ظاهره أو خالفه» (تفسير الطبري)، والدلالة على «نفس المراد بالكلام، فإن الكلام إن كان طلبا كان تأويله نفس الفعل المطلوب به، وإن كان خبرا كان تأويله نفس الشيء المخبر به»(35).



يركز ابن تيمية على المعنى الأخير لمفهوم التأويل لاعتقاده أنه هو المعنى الذي يوافق استعمالات لفظة تأويل في «لغة القرآن». فاستعمالاتها فيه لا تخرج عن أن يكون مرادا بها «ما أُوِّل إليه الكلام أو يَؤول إليه، أو تأوّل هو إليه»؛ ومن هذا فالكلام «إنما يرجع ويعود ويستقر ويَؤول ويُؤوَّل إلى حقيقته التي هي عين المقصود به...»(36). وبمقارنة ابن تيمية بين استعماله بهذا المعنى واستعماله بمعنى التفسير، خلص إلى أنه لا يؤدي الوظيفة نفسها. ذلك أنه حين يستعمل بمعنى التفسير يؤدي وظيفة علمية هي البيان والشرح والإيضاح، ويكون بمقتضى هذا من «باب العلم» كما في تفاسير عديدة منها تفسير الطبري الذي يسوقه مثالا على ذلك. وحين يستعمل للدلالة على «نفس المراد بالكلام» يكون من «باب الوجود العيني الخارجي»، لأن التأويل يتحدد هنا في أنه «نفس الأمور الموجودة في الخارج، سواء كانت ماضية أو مستقبلة. فإن قيل طلعت الشمس، فتأويل هذا نفس طلوعها»(37).

وبهذه التمييزات الدقيقة بين المعاني التي يشترك فيها مفهوم التأويل ينتهي ابن تيمية إلى استحالة إدراك المتشابهات القرآنية استنادا إلى المفهوم الذي يكون به التأويل إحالة على الموجودات الخارجية، أي إحالة على «الحقائق الثابتة في الخارج بما هي عليه من صفاتها وشؤونها وأحوالها»(38). في حين يقر بمشروعية تأويلها بالمفهوم الذي يكون به التأويل من «باب العلم»، أي من باب التفسير المفضي إلى معرفة معانيها.

وعلى هذا الأساس لا ينكر ابن تيمية تأويل القرآن محكمه ومتشابهه بإطلاق، بل ينكره حين يراد به أن يكون إدراكا مطابقا لحقائق ذات وضع مفارق قياسا على أوضاع حقائق الموجودات المتعينة في عالم دنيوي (séculaire) معهود ومشهود. ذلك أن إدراكا من هذا القبيل يؤدي إلى التخليط بين الوضع الأنطولوجي المفارق للحقيقة القرآنية والوضع الأنطولوجي لحقائق سائر الموجودات الطبيعية كما تنجلي في اللغة البشرية ومجالاتها التعبيرية المختلفة. وهذا التخليط لا يصدق بالطبع في نظر ابن تيمية على لغة القرآن وحقائقها النوعية، لأنها من طبيعة مغايرة ومفارقة لمختلف الحقائق البشرية التي تدخل تحت حدود العقل وإمكاناته التصورية والإدراكية.

قد يطول بنا تحليل موقف ابن تيمية التأويلي لما يثيره من اهتمام في السياق الذي نحن بصدده(39)، وخصوصا حين ننظر إليه من خارج الدائرة المغلقة لعدد من التصورات

وعلى هذا الأساس لا ينكر ابن تيمية تأويل القرآن محكمه ومتشابهه بإطلاق، بل ينكره حين يراد به أن يكون إدراكا مطابقا لحقائق ذات وضع مفارق قياسا على أوضاع حقائق الموجودات المتعينة في عالم دنيوي (séculaire)معهود ومشهود

الساذجة السائدة حوله. لهذا يحتاج هذا الموقف اليوم لدراسات أوسع وأعمق لتخليصه أولا من البقاء حبيس النظرة التنميطية التي حُشر فيها، وهي النظرة التي تشتق منها اليوم طائفة واسعة من التيارات الدينية المغلقة عقيدتها ومرجعيتها، وثانيا لتطوير بعض ما تراكم من أبحاث حول الأبعاد الحجاجية والتداولية التي يقوم عليها، والانفتاح فيه على أبعاد أخرى كالبعد الأنطولوجي واللساني وغيرهما. وما نقوله عن موقف ابن تيمية يسري على باقي المواقف التأويلية القديمة. إذ كلما نوعنا أنظارنا إلى الأبعاد التي تستند إليها هذه المواقف، انفتحت أمامنا جوانب الغنى المعرفي المميزة لها. وهذا ما بدا واضحا حين فتحنا منظور ابن تيمية على الأبعاد الأنطولوجية التي يصدر عنها، إذ أتاحت لنا هذه الأبعاد التنبه إلى الفصل الذي أقامه شيخ الإسلام بين أنطولوجيا النص وما تتصل به من عوالم مفارقة، وبين أنطولوجيا الفهم التي لاحظ أن المتأولة انصرفوا فيها إلى التخليط بين عالم دنيوي مشهود وعالم إلهي مفارق وغير مشهود. وبهذا رفض القبض على أنطولوجيا نص مفارق بمقولات أنطولوجية معهودة دنيويا ومشهودة تجريبيا، لارتباطهما بمجالين إحاليين متمايزين يمتنع التسوية بينهما، ويتعذر إخضاعهما لوحدة الإدراك. فالحقائق العينية الخاصة بالعوالم المفارقة للنص القرآني لا سبيل إلى علمها أو **إدراكها** من قبل العلماء؛ لأنه لا يمكن ردها إلى «**المعهود** الذي يعلمونه في **الدنيا**»، كما أن «لتلك الحقائق خاصية لا ندركها في **الدنيا** ولا سبيل إلى إدراكنا لها لعدم إدراك **عينها** أو **نظيرها** من كل وجه»(40).

وإذا ما تأملنا مليا هذا الفصل بين الأنطولوجيتين المطوّقَ عند ابن تيمية بنسقه المذهبي، فإننا نجده مع ذلك يفضي إلى فتح فجوات ينفلت بها من سلطة المذهب، ويجاوز سقفه ليلفت اهتمامنا اليوم بما يستتر فيه من نزوع نحو دنيوة التأويل (sécularisation)، ونزول به إلى محدودية الأفق البشري وتناهيه، وتنسيب لإمكاناته التمثلية والإدراكية...ولئن كان لنا أن نبحث عن ما تبقى من ابن تيمية فعلينا أن نلتقط على الأقل ما يحيط بنسقه من فجوات وانزياحات يجمع بينها الارتياب في كل فاعلية تأويلية تنزع إلى المطابقة بين موضوعاتها واختزال بعضها في بعض لاكتساحها بإطلاق... لذلكم نتصور أن أمثال هذه الفجوات التي تحدث في المواقف التأويلية لقدمائنا، وتقع على الهامش من أنساقهم المذهبية هي التي تستحق البحث والاهتمام، وهي التي تدعونا إلى تعميقها وتطويرها؛ لأنها تسمح بتهيئة سبل اتصالهم بتجربتنا في العالم، وتيسير انتسابهم إلى أفق أزمنتنا من دون «عقد» ولا مركبات. أما المراهنة على تكرار مقالاتهم، أو ربطها السطحي بمقالات المعاصرين، وتكليمها بلغات غير ناطقة بها فلم يؤد إلا إلى مساوئ فهمها، وتضييق الأفق التأويلي لأصحابها، وتحجيم إمكاناته إلى أبعد الحدود.

ب. الفهم والمسلمة الإيبستيمولوجية

تقدمت الإشارة سابقا إلى عدد من الجوانب الإيبستيمولوجية المتصلة ببرنامج الفهم في التأويلية القرآنية، وبخاصة حين حللنا شكل هذا البرنامج ومحتواه. كما ألمحنا إلى بعض المسوغات النصية التي استحثت المفسرين على تبني المبدإ القاضي بالتوسع في العلوم عند مزاولة عملية الفهم والتفسير، وبينا كيف أن هذا التوسع يزود علم التفسير بمنظومة من الآلات والأدوات البرنامجية التي يستعين بها على الاقتراب من عوالم النص واستكشافها. وعلى الرغم من أننا كنا أرجعنا هذا التوسع إلى دائرة من المعارف المتكاملة في ما بينها والمتقاطعة عند ما أسميناه

دلاليات معممة، فإنه لا يزال محتاجا إلى إظهار جملة من المضمرات المعرفية التي تنتظمه وتوجهه.

لا بد من الإشارة بداية إلى أنه لا يوجد عند القدماء علم بمثل سعة التفسير ورحابته، فهو العلم الأكثر انفتاحا على غيره واستعارة منها. قد يُنظر إلى أصول الفقه أيضا على أنه واحد من العلوم المتسمة بالانفتاح والموسوعية، لكنه لا يرقى إلى موسوعية التفسير التي تستقطب مختلفَ أشكال المعرفة والتفكير التي احتضنتها أكاديمية العلوم العربية الإسلامية. إن الأمر لا يقتصر فقط في هذه الموسوعية على تلكم النواة الصلبة من العلوم التي تدور إما على تفسير الجوانب اللغوية والنحوية والدلالية في النص، أو جوانبه الصوتية المتصلة بأدائه النطقي السليم (القراءات)، أو المرتبطة منها بالمواضعات الكتابية الخاصة برسمه (علم المرسوم)، أو ما تعلق منها بخصوصيته البلاغية والإعجازية، أو بأبعاده العملية والتشريعية؛ بل يتجاوزها إلى غيرها.

لقد تمثلت المسلمة الإيبستيمولوجية التي يلتقي حلولها كافة المشتغلين بعلم التفسير أنه مجال مشاع لكافة المعارف والعلوم التي يمكن أن تساعد أدواتها على الفهم، وتؤدي إلى تأمل معانيه وتعميق النظر فيها. لهذا تثير اهتمامَ الباحث بعضُ الأنواع من التفاسير بأصناف العلوم الموظفة فيها، وبالوجهة الإجرائية التي تتخذها فيها حتى العلوم الأسس المطلوبة عند مزاولة التفسير. فالتفاسير الشيعية أو الإشارية على سبيل المثال لا تسند إلى توسلها الخاص بالعلوم المقاصدَ الإجرائية نفسها التي تسندها إليه أنواع أخرى من التفاسير، بل حتى حين تتوسل بعينة من العلوم الأسس تغدو لهذه العينة وجهة إجرائية غير وجهتها في سائر التفاسير. وفي هذا الخصوص تقدم لنا تجربة القشيري في التفسير نموذجا تمثيليا لافتا ودالا على ما نحن بصدده، فقد صنف تفسيرين اثنين: أحدهما هو (التفسير الكبير أو التيسير في علم التفسير)(41) الذي سار فيه على الخطى التفسيرية العامة للأنموذج (paradigme) الذي كان الطبري قد دشنه حين ألف (جامع البيان)، والثاني هو تفسيره المعروف بـ (لطائف الإشارات). وفي كل من هذين التفسيرين نلفي عند القشيري برنامجين مختلفين للفهم؛ لأن تباين محتوى المرجعية العلمية المتوسل بأدواتها فيهما، وطريقة إجرائها في النص جعلا هذه المرجعية لا تؤدي حتما إلى تفسيرين متماثلين أو متقاربين على الأقل. فإذا كان تصنيفه الأول «يشتمل على جمل من تفسير القرآن وتأويله، وصدر من إعرابه، وما يتعلق بقصصه ونزوله»(42)، مع عناية خاصة بعلوم الناسخ والمنسوخ، ومفردات القرآن، والوقف والابتداء، فإنه يشير في تصنيفه الثاني إلى أنه «يأتي على ذكر طرف من إشارات القرآن على لسان أهل المعرفة، إما من معاني مقولهم، أو قضايا أصولهم...»؛ وذلك لفهم ما هو مودع فيه من لطائف وأسرار، و«لاستبصار» ما يستتر فيه من دقائق وإشارات، وما يتخفى فيه من رموز ومكنونات(43).

وباستحضار هذا وعقد مقارنة بين النهج المتبع في التفسيرين لا يمكن الحكم على التفسير الثاني للقشيري بأنه امتداد لتفسيره الأول أو تطوير له، بل هو تفسير ثان مختلف بالنظر إلى نوعيته (تفسير إشاري)، وبالنظر إلى الطبيعة المغايرة للآلات المعتمدة فيه. ذلك أن هذه الآلات تنصرف عنده بنحو أخص إلى معرفة ما يعده في النص لطائف وأسرارا، واستبصار ما يراه فيه من رموز وإشارات ضمن أفق نظري محدد هو الذي عنه تصدر التفاسير الإشارية في تمثلها للإنتاجية المعنوية في النص بما هي إنتاجية نوعية تتحقق في هيئة إشارات خفية، وحقائق وأسرار لا يتأتى إدراكها إلا لمن كان من «أهل المعرفة»، و«أصحاب الكشف»، و«أرباب السلوك والمدارج»؛ أي لمن كان منتسبا إلى أفق الإشاريين ورؤيتهم الخاصة إلى ماهية النص.

منطقان مختلفان للفهم

وعلى هذا الأساس فمنطق الفهم الذي تشتغل على منواله «المعرفة» بمعاني النص و«استبصارها» في التجربة

لا يوجد عند القدماء علم بمثل سعة التفسير ورحابته، فهو العلم الأكثر انفتاحا على غيره واستعارة منها

التفسيرية الثانية للقشيري ليس هو المنطق نفسه في تجربته الأولى، (ولا في التجارب الأخرى لنوعيات مباينة من التفاسير). في التجربة الأولى كانت المعرفة بالنص محتاجة إلى قدر من الوساطات العلمية المرشدة إلى فهم معانيه، والمساعدة على بيان وجوهها الجلية والخفية على السواء. في حين أمست هذه المعرفة في التجربة الثانية غير محتاجة إلى تلكم الوساطات إلا لماما وبدرجة ثانوية. لقد صارت الذات المؤولة المنتسبة إلى أفق نظري معين هي نفسها من تقوم مقام هذه الوساطات وتشغَل أدوارها، وهي من تنفذ في النص استنادا إلى خبرتها الفهمية الخاصة، وكفاءتها التفسيرية الذاتية من أجل الكشف تحديدا عن أسراره وإشاراته المتوارية خلف عباراته. وبموجب هذا مالت الذات المؤولة إلى موقع معرفي صارت تؤدي فيه وظائف موازية للوظائف التي تضطلع بها المرجعية العلمية، بل صارت هي نفسها مرجعية علمية قائمة؛ وذلك على عكس نوعيات وتجارب تفسيرية أخرى لا تتجاوز فيها هذه الذات دور المتوسل بآلات العلوم والمسترشد بها. لم تعد الذات المؤولة تعتمد في تجربة الفهم على استثمار المتاح من أدوات العلوم وتصريفها في النص، بل أضحت هي مصدر المعرفة بأسراره ومرجع العلم برموزه وحقائقه. ولهذا بكل تأكيد انعكاسات عميقة على كيفيات تمثل النص، وعلى خصائص مسالك الفهم المنتهجة في مقاربته.

وليس من شك في أن هذا الموقع الذي تستحيل فيه الذات المؤولة نفسها إلى مرجعية علمية هو ما نجده صريحا في عدد من التجارب الشيعية في التفسير، ففي التجربة الإسماعيلية على سبيل المثال لا يتأتى العلم بتأويل بطون النص إلا لمن كان «مختصا» بذلك وهم الأئمة من آل بيت الرسول. بل إن الإسماعيليين يذهبون إلى أبعد من هذا حين يضفون على اختصاص الأئمة بعلم التأويل صفة «الإعجاز»، إذ كما اختص الرسول بمعجزة التنزيل (الظاهر)، كان الأئمة من آل بيته مختصين في اعتقادهم بمعجزة التأويل (الباطن). يقول القاضي النعمان في هذا الخصوص: «فجعل عز وجل ظاهره معجزة رسوله، وباطنه معجزة الأئمة من آل بيته، لا يوجد إلا عندهم، ولا يستطيع أحد أن يأتي بظاهر الكتاب غير محمد رسول الله (ص) جدهم، ولا أن يأتي بباطنه غير الأئمة من ذريته، وهو علم متوافر بينهم مستودع فيهم، يخاطبون كل قوم بمقدار ما يفهمون، ويعطون كل أهل حد منه ما يستحقون»(44).

إن أهم ما يمكن استنتاجه من كلام النعمان في سياق هذه الدراسة أن الذات المؤولة في تجربة الإسماعيليين لا تقيم أية مسافة معرفية ولا أنطولوجية بين الهوية الإلهية المفارقة للنص وبين الهوية البشرية والدنيوية للتأويل، فقد أسقطت على علمها بالتأويل صفة الإعجاز والقداسة الموازيتين في تصورها لإعجاز النص وقداسته. وبذلك انبنت مشروعية العلم بالتأويل استنادا إلى ما تحظى به الذات المؤولة في النسق الاعتقادي الإسماعيلي من موقع فوق بشري (supra-humain) يتماهى مع النص وينصهر فيه انصهارا وجوديا. فلا حاجة لهذه الذات إلى التوسل بأدوات العلم وآلاته، لأنها هي المرجعية العلمية نفسها «النافذة» في النص، و«الممسكة» بمفاتيحه ومقاليده التأويلية.

ولكي يتضح هذا علينا أن نمعن النظر في طبيعة العلاقة القائمة بين الظاهر والباطن عند الإسماعيليين، فهم لا يتصورون هذه العلاقة مثلما نجدها في برامج فهمية سنية أو معتزلية أو غيرها يكون بموجبها كل معنى باطن مقيدا تأويليا بأصله الظاهر ومردودا إليه، ويكون على المؤول الإتيان بالاستدلال المناسب على نوعية الارتباط الممكن بينهما. إنهم لا يفترضون أية روابط عقلانية من طبيعة

لم تعد الذات المؤولة تعتمد في تجربة الفهم على استثمار المتاح من أدوات العلوم وتصريفها في النص، بل أضحت هي مصدر المعرفة بأسراره ومرجع العلم برموزه وحقائقه. ولهذا بكل تأكيد انعكاسات عميقة على كيفيات تمثل النص، وعلى خصائص مسالك الفهم المنتهجة في مقاربته

منطقية أو لغوية أو بلاغية أو غيرها يستدلون بها على الانتقال من المعنى الظاهر إلى معانيه الباطنة؛ إذ ينعدم عندهم أي «رابط تشبيهي على طريق الاستعارة ولا أي رابط من الروابط البلاغية المعروفة»(45). فلا يوجد بين اللفظ الظاهر والوجوه الباطنة التي يُصرف إليها غير ما تبلغه فيه الذات المؤولة من مراتب العلم والتفهيم(46).

لذلك كان الظاهر والباطن عندهم بمنزلتي عالمين دلاليين متمايزين ومنفصلين، وأن مسؤولية الوصل بينهما لا تعود إلى مقايسات عقلية مشتقة من وساطات العلم وآلاته، وإنما تعود إلى الذات المؤولة بوصفها هي المختصة تحديدا بعلم تأويل الباطن، وبوصفها هي الوسيط المخول إليه ذلكم الوصل، والمسلم له به من قبل سائر «المستجيبين» على تفاوت مراتبهم وحدودهم التفهيمية. فإذا كانت الظواهر هي ما «يشترك في إدراكها كل ذي حس صحيح»، أي يشترك في معرفتها وإدراكها كافة الناس، فإن البواطن « لما كانت باطنة بالذات غير محسوسة، لم يقع الاشتراك في إدراكها، بل اختص بها قوم دون قوم»(47).

ينضاف إلى هذا أن بواطن لفظة من الألفاظ القرآنية التي تخلص إليها ذات مؤولة إسماعيلية لا يجمع بينها في علاقة بعضها ببعض أي حقل دلالي متقارب أو مشترك يمكن أن تؤول إليه، فالسمة المميزة لها أنها وجوه من التأويل تتناسل وتتناسخ إلى حد الاختلاف والتباين الجذريين. ذلك أن الاختلاف في التأويل أصل من أصول العقيدة الإسماعيلية، وفيه يرجعون إلى ما ينقل عن الإمام جعفر الصادق الذي كان أحد المترددين عليه قد لاحظ أنه يتكلم في الآية بوجهين مختلفين من التأويل، فسأله بما يوحي أنه لم يستسغ ذلك: «يا ابن رسول الله سمعنا منك قبل هذا الوقت على خلاف هذا الوجه؟». فرد عليه الإمام بالقول: «إنا نتكلم في الكلمة الواحدة سبعة أوجه (...)، وسبعين، ولو استزادنا لزدناه»(48).

وعلى هذا الأساس نجيز لأنفسنا في هذا التحليل نعت منطق الفهم في التأويلية الباطنية للإسماعيليين بأنه منطق اختلافي(49) بالمفهوم الذي تنهار فيه أي علاقة ممكنة بين الأصل والفرع. ليس هناك معنى أصلي من مرتبة عليا تندرج تحته جملة من المعاني الفروع، فكل المعاني الباطنة التي ينتهي إليها المؤول هي وجوه مختلفة من الفهم لا يوجد بينها ما يقضي بردها إلى أصل دلالي جامع، أو إدخالها تحت طائلته. إنها وجوه متفردة ومنفصلة بعضها عن بعض بصورة تفضي إلى تقويض كل تراتب دلالي مفترض بينها، ونسف أسسه الاشتقاقية الممكنة. لهذا لن تسعفنا الاستدلالات العقلانية التي يتيحها العلم على ضبط العلاقة بين المعاني الباطنة، وذلك إما بالجمع بينها داخل حقل دلالي مشترك، أو بالربط بينها في صيغة ثنائيات يمثل طرفُها الأول قاعدةً تأويلية لطرفها الثاني (الأصل/ الفرع، الظاهر/ الباطن، الحقيقة/ المجاز، إلخ). بواطن الإسماعيليين إذن تأبى الانضباط لمثل هذه الاستدلالات؛ لأنهم لا يهتدون إليها من طريق استنباطات العقل ومساطره الجمهورية (publiques)، وإنما يهتدون إليها من طريق «الخواطر، والأوهام، والأنفس، والعقول»(50). لذلكم جاءت هذه البواطن لا تتشابه في ما بينها، ولا يعتلق بعضها ببعض أو يتفرع من الآخر. إضافة إلى أنها وجوه لا تقول بها إلا ذات مؤولة تعتقد أقوى ما يكون الاعتقاد في أنها أوتيت لا ملكة التأويل، بل «معجزته»؛ وبذلك تحددت نظرة هذه الذات إلى نفسها في كونها تحوز بالاختصاص قدرة تأويلية فوق بشرية تمكنها من التكلم في معاني النص بما لا ينحصر ولا ينتهي من وجوه الفهم، وتمكنها أيضا من بلوغ هذه الوجوه بطرق هي أقرب إلى الوحي والإلهام منها إلى العقل والاستدلال...

يتضح من العناصر المتقدمة أن التأويل عند الإسماعيليين ممارسة تشغل فيها الذات المؤولة موقعا غير مقيد بأية مرجعية مسبقة تبني عليها هذه الذات فهومها الخاصة والمختلفة للنص؛ فالمرجعية الوحيدة الماثلة أمامنا هي ذات مؤولة وقد نصبت نفسها سلطة مطلقة على النص، تنفذ فيه وهي متيقنة من حقائقها، وتنزع إلى الإيغال في ظواهره وبواطنه كما لو كان هذا النص لا ينقاد إلا لعنان سلطانها، ولا يتكلم لغة تأويلية أخرى غير لغتها(51). كل اللغات الأخرى تُغلّق ضدها المنافذ إلى النص، بل تُستبعد وتنحى لأنها مجرد «عاميات» مفتقرة إلى الأهلية والجدارة التأويليتين. لذلك تشدد الإسماعيليون في أن النص لا

> **إن لغة الظاهر يستوي عموم الناس في إدراكها والتكلم بها، ولا يُحتاج فيها إلا إلى حسهم المشترك؛ أما لغة الباطن فليست من ذلك القبيل، لكونها موقوفة حصرا على نوعية خاصة من الذوات المؤولة العارفة بحقائقها والعالمة بأسرارها**

يعرب عن هويته بلغات تأويلية شتى تتسع لسائر أرباب الفهم. إنه لا يعرب عنها إلا بوجهين لغويين مزدوجين: أحدهما ظاهري يتحدد في لغة التنزيل المتاح فك سننها (décodage) لكل «ذي حس صحيح»، والثاني باطني يتمثل في لغة التأويل التي لا يملك سرَّ سننها (code)إلا المختصون بمعرفتها والقادرون على التكلم بها.

وعلى الرغم مما يبدو عندهم نظريا على وجهي هذه الازدواجية اللغوية من تكافؤ وتلازم من حيث القيمة والخصوصية الإعجازية، فإنهما لا يلبثان أن ينقلبا في الممارسة التأويلية إلى وجهين متراتبين بالنظر إلى الحظوة الرمزية والعلمية «الخارقة» التي تخلعها الذات المؤولة على نفسها، وبالنظر إلى السلطات والقرارات التأويلية الواسعة التي تحوزها وتتمتع بها. ذلك أن لغة الظاهر يستوي عموم الناس في إدراكها والتكلم بها، ولا يُحتاج فيها إلا إلى حسهم المشترك؛ أما لغة الباطن فليست من ذلك القبيل، لكونها موقوفة حصرا على نوعية خاصة من الذوات المؤولة العارفة بحقائقها والعالمة بأسرارها. وبغياب هذه الذوات تفقد اللغة الأولى أسباب الحياة، وتؤول إلى جثة هامدة. فالباطن عند الإسماعيليين روح والظاهر جسد، «فإذا فارقت الروح الجسد بقي الجسد يابسا»(52)...

من هنا إذن نستطيع التأكيد أن مسلمة التوسل بالعلوم في التفسير لا تخضع لطريقة واحدة ملزمة لكل المفسرين، بل تظل مفتوحة على طرائق متفاوتة تختلف بحسب الأفق النظري لكل تجربة تفسيرية، وبحسب منطق الفهم المعتمدة عليه. لهذا نتصور أن تجربة التفسير عند القدماء تحتاج اليوم إلى اقتراح تصنيف مغاير ينطلق من الأساس الإيبستيمولوجي الذي تنهض عليه تلكم المسلمة، ويراعي اختلاف منطق الفهم من تجربة تفسيرية إلى أخرى. ذلك أن التصنيف المذهبي الشائع لا يعكس التنوع المعرفي الحقيقي في تجربتنا التفسيرية القديمة، ولا يتيح استقصاء استراتيجياتها الغنية في الفهم على نحو ما تتجلى عند هذا المفسر أو ذاك. كما أن التصنيف التقليدي الذي يفرق بين الأثري والاستدلالي من التفاسير لا يفضي تلقائيا إلى الوقوف أيضا على ذلكم التنوع، لأنه يقوم في الغالب على أسس سجالية ومفاضلات مذهبية.

وعلى الرغم من أن المقام لا يتسع لتفصيل القول في تصنيف معرفي من هذا القبيل، فإنه بالإمكان الإلماح إلى فئتين عريضتين من التجارب التفسيرية: فئة أولى تتوارى فيها الذوات المؤولة خلف مرجعياتها العلمية، ووساطاتها الفهمية المتفاوتة التي تتوسل بها في التفسير. وفئة ثانية تستحيل فيها هذه الذوات نفسها إلى مرجعية علمية وتأويلية. تدخل تحت الفئة الأولى مختلف التفاسير الأثرية وطائفة واسعة من التفاسير الاستدلالية؛ وهذه التجارب جميعها لا تزاول عملية التفسير إلا استنادا إلى ما تحصل لديها من مرجعية علمية، ومن اقتضاءات تفسيرية مسبقة مساعدة على الفهم ومرشدة إليه. وتدخل تحت الفئة الثانية مجمل التفاسير التي تحتل فيها الذوات المؤولة موقع الصدارة في الفهم كالتفاسير الإشارية والباطنية المشار إليها أعلاه.

ولهذا المقترح التصنيفي في نظرنا بعض الوجاهة من جهات عدة: من جهة قيامه على دينامية الذات المؤولة في مختلف التجارب التفسيرية بما فيها التجربة الأثرية؛ لأن التفسير بالأثر هو في حد ذاته اقتناع بطريقة محددة في تفسير النص وتمثله مُسوَّغةٍ باختيارات الذات المؤولة، وليس مجرد نقل محايد لمرويات تفسيرية. ومن جهة تجاوزه لما تضمره المفاضلة بين التفاسير الأثرية والاستدلالية

عند البعض (قديما وحديثا) من حمولة صراعية وسجالية تحجب قيمة المرتكزات المعرفية التي تستند إليها تلكم التفاسير. هذا إضافة إلى جهة كونه تصنيفا تفصح فيه كل تجربة تفسيرية عن نفسها بما هي تجربة معرفية نوعية لا تتحدد إلا في ضوء منطقها الفهمي الخصوصي الذي على منواله تتعامل مع النص وتخوض في تفسيره.

ونعتقد أن مرونة هذا التصنيف لا تسمح لنا فحسب بتتبع الخريطة المعرفية لتقاليدنا التفسيرية وإعادة تنظيم عناصرها ومكوناتها، بل تسمح لنا أيضا بتعقب جانب من خصائص عقلنا التأويلي على نحو ما شُغِّلت مساطره وآلاته في مختلف تجاربنا التفسيرية. ذلك أن هذا العقل لا يدخل تحت واحد من العقول التي انتهى إليها الأستاذ الجابري حين ميز في العقل العربي بين «عقل بياني» و«عقل برهاني» و«عقل عرفاني»(53)؛ فلكم كان الأستاذ الجابري دقيقا ومدركا لخصوصية المعرفة التفسيرية وتعقيداتها لما أرجأ الاشتغال فيها إلى ما بعد انتهائه من تحليل الأنظمة المعرفية المكونة لبنية العقل العربي...(54) ما يطبع هذه المعرفة في نظرنا أنها مجال مفتوح ومتاح لكافة تلك العقول، تتداخل وتتعايش في بعض تجاربها، وتتباعد وتتنابذ في بعضها الآخر.

لكن إلى جانب ذلك لئن كان لعقلنا التأويلي من خاصية عامة يُنعت بها فهي خاصيته المراسية التي تجعل منه عقلا لا تستبين كفاية مساطره ولا فعالية آلاته إلا وهي مطبقة على النص ومشغلة فيه. إنه عقل لم يفترض أي وصفة نظرية مغلقة أو نهائية للفهم، ولم يرسم سقفا معياريا للحدود التي ينبغي أن يتوقف عندها هذا الفهم؛ فالفهم على نحو ما جرى وتحقق في خبرة قدمائنا التأويلية بالنص كان فهوما لا تنقضي ولا تُستنفد...

ج- الفهم والمسلمة الأخلاقية

يمثل الوعي بآداب التأويل وأخلاقياته بعدا لافتا في اهتمام القدماء بالنص وفي طرائق تعاملهم معه، فقد أولوه عناية خاصة حتى استحق عندهم إفراده بمبحث خاص عرف بـ (شروط المفسر وآدابه) تناولوا فيه منظومة القيم والآداب التي يتعين على المفسر أن يلتزم بها عند مزاولة التفسير. وبالوقوف على محتويات هذه المنظومة نجدها تتشكل من مستلزمات معرفية يندرج فيها ما أسميناه سابقا نواة صلبة من العلوم التي لا يستقيم فهم النص من دونها. وأخرى أخلاقية تدخل تحتها جملة من المُثل والخصال التي ينبغي على كل من يقدم على تفسير النص وتأويله أن يتخلق بها؛ وذلك من قبيل: التحلي بالتقوى، والإيمان بالنص وإجلاله، وتجنب الكبر والأهـواء، وغزارة العلم، والفهم، والتدبر، إلخ(55).

يبدو من الوهلة الأولى أن هذه المنظومة تقدم نفسها إلينا كما لو أن القدماء اتجهوا فيها إلى إقامة فصل بين مستلزماتها المعرفية ومستلزماتها الأخلاقية؛ فربطوا الأولى بعلم التفسير، والثانية بالمفسر. الأمر الذي يوحي بأن التفسير عندهم ممارسة علمية ينتظمها أساسان منفصلان: أساس معرفي تنهض عليه بنية التفسير العلمية ويلازمها في دواخلها، وأساس أخلاقي يقع خارج هذه البنية ويرتبط تحديدا ببناء نموذج مثالي لما ينبغي أن تكون عليه الذات المؤولة. فالخصال التي أشرنا إليها لا تأتي في أقوالهم إلا مقترنة في الغالب بهذه الذات، وليس بمجريات الممارسة التفسيرية وكيفيات تحققها.

غير أنه لو بقينا عند حدود هذا الفصل بين المعرفي والقيمي لانتهينا إلى إفراغ علم التفسير من أي مستلزمات

إن مرونة هذا التصنيف لا تسمح لنا فحسب بتتبع الخريطة المعرفية لتقاليدنا التفسيرية وإعادة تنظيم عناصرها ومكوناتها، بل تسمح لنا أيضا بتعقب جانب من خصائص عقلنا التأويلي

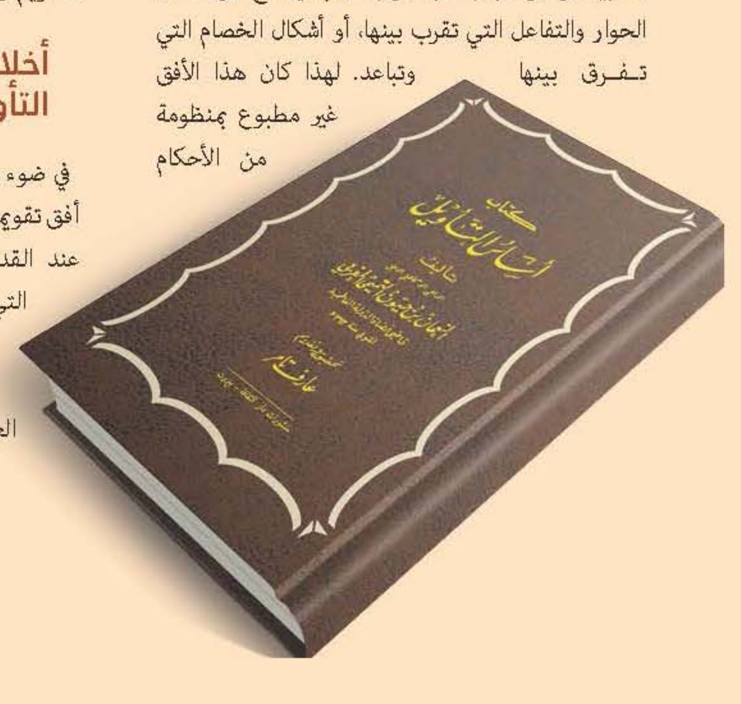
أخلاقية، ولحسبناه مجردا من أي أساس قيمي محايث لطرائق اشتغاله، ولبرامج الفهم المقترحة فيه. لهذا لا نتبنى هذا التحليل؛ لأنه لا يمكن لممارسة فهمية، مهما اختلفت طبيعة المجالات العلمية التي ترد فيها، أن تتحقق وهي مجردة من أية مبادئ أو مسلمات أخلاقية تستتر خلف سلوكها المعرفي، وتتوارى في صيغ تمثلها لموضوعها. كل ممارسة فهمية تضمر في ثناياها نظرتان متلازمتان إلى موضوعها: واحدة معرفية تتحدد بها كيفيات تقطيعه، وصيغُ تمثلِ أنماط وجوده، وأساليبُ مقاربته؛ والثانية أخلاقية تنكشف فيها صورة الذات المزاولة للفهم، ونوعُ الموقع الذي تشغله إزاء ذلك الموضوع، وطبيعة القيم التي توجه علاقتها به وتصرفاتها فيه.

ومن هذا الجانب علينا أن نفرق في الممارسة التأويلية بين أخلاقياتها المحايثة التي تلازمها في صميم اشتغالها وطرق تحققها، وأخلاقياتها المحيطية (éthique périphérique) التي تعود من جهة إلى الذوات المؤولة ومواصفات المسؤولية التي تقع على عاتقها اتجاه النص معرفيا وأخلاقيا؛ وتعود من جهة ثانية إلى الروابط التي تنسجها هذه الذوات في ما بينها، والأحكام والتقويمات التي يصدرها بعضها على بعض. وفي هذا الصدد يمكن القول إن الأخلاقيات المحيطية تمثل نوعا من «الأفق التقويمي»(56) (horizon d'évaluation) الذي يحيط بالمعرفة التفسيرية من الخارج، وتندرج في نطاقه مجموع تلكم المعايير والتقويمات والأحكام المسبقة التي تتبادلها الذوات المؤولة في ما بينها، وتصدر عنها في التعبير عن مواقفها بعضها من بعض بما يفصح عن أشكال الحوار والتفاعل التي تقرب بينها، أو أشكال الخصام التي تفرق بينها وتباعد. لهذا كان هذا الأفق غير مطبوع بمنظومة من الأحكام والتقويمات المتساكنة والمتجانسة، بل كان أفقا من التبادلات الصراعية والأحكام غير المتجانسة المستوحاة من تعارض الخلفيات المذهبية والتقويمية للذوات المؤولة. ومن ثم تجاذبته قيم تفاوتت بين التسامح والاعتدال تارة، وبين العنف والمغالاة تارة أخرى.

لكن قبل الحديث عن بعض تجليات هذين النوعين من الأخلاقيات لا بد من الإشارة إلى أن الأخلاقيات المحيطية التي ترجع إلى الأفق التقويمي، والأخلاقيات المحايثة التي تضمرها الممارسة التأويلية بقدر ما تجمع بينها علاقات معقدة من التداخل والتفاعل، تفصل بينها أيضا حدود رفيعة من التمايز تسوغها المجريات الذاتية للممارسة التأويلية التي لا تفرز في نهاية المطاف إلا ما يحايثها ويلتصق بها من قيم وأخلاقيات خاصة. ولئن شئنا الإيضاح أكثر فإن أخلاقيات التأويل، على نحو ما تستتر في الممارسات الفهمية، ليست نسخة مكررة من الأخلاقيات المحيطية المتداولة في أفق تقويمي قائم، أو إعادة إنتاج لها؛ فهذه الأخلاقيات تظل متحيزة خارج مدار تلكم الممارسة، وتسوغها في أغلب الأحيان اعتبارات مرتبطة باستعمال النص وتوظيفه لغايات متباينة أكثر من ارتباطها باعتبارات نابعة من استلزامات التأويل الذاتية. وبهذا تظل الممارسة التأويلية في نظرنا هي المجال العملي الحيوي الذي يفرز في مجرياته منظومته القيمية الخاصة، ويجسد في ثناياه موجهاتها ومسلماتها. أما ما يعود إلى محيط هذه الممارسة من أحكام ومعايير وتقويمات فهي من باب أخلاقيات التقويم وليس من باب أخلاقيات التأويل.

أخلاقيات التقويم وأخلاقيات التأويل

في ضوء ما تقدم حول الأخلاقيات المحيطية المندرجة في أفق تقويمي صراعي، تلزم الإشارة إلى أن الممارسات التأويلية عند القدماء اقترنت بها جملة من الأحكام والمواقف التي يلتبس فيها ما هو مذهبي وأيديولوجي بما هو سياسي واجتماعي. فتبادل التهم والأحكام الصراعية الذي ساد بصورة أوضح في مجال العقديات والشرعيات بلغ درجات عنيفة من



التشدد حالت دون التعمق في المجريات الذاتية للتأويل، واستقصاء آلياته الداخلية التي بها كان خبرة فهمية بحقائق النص ومعانيه.

لنلق نظرة على عينة من الأحكام التي يطلقها قاض وفقيه وسطي هو أبو بكر بن العربي على خصم من خصومه المذهبيين، يقول في هذا الخصوص عن ابن حزم الظاهري:

«وكان أول بدعة لقيت في رحلتي (يقصد رحلته العلمية إلى المشرق التي التقى فيها الغزالي وعلماء آخرين) كما قلت لكم القول بالباطن، فلما عدت وجدت القول بالظاهر قد ملأ المغرب بسخيف كان من بادية إشبيلية يعرف بابن حزم نشأ وتعلق بمذهب الشافعي ثم انتسب إلى داود، ثم خلع الكل، واستقل بنفسه، وزعم أنه إمام الأمة يضع ويرفع، ويحكم لنفسه، ويشرع، وينسب إلى دين الله ما ليس فيه، ويقول على العلماء ما لم يقولوا، تنفيرا للقلوب عنهم وتشنيعا عليهم»(57).

حين نتأمل هذا الكلام لا نجد فيه ما يحيلنا على تقويم معرفي داخلي للممارسات التأويلية الظاهرية أو الباطنية وإبراز الاختلافات القائمة بينها، كما لا نعثر في أحكامه وتقويماته المذهبية على ما يجعلنا أمام صيغة من النفاذ إلى عمق مجريات تلكم الممارسات لنقد ما يكتنفها من قصور عن إدراك مقاصد النص، أو من مبالغة في الابتعاد عن مقاصده. كل ما نجده هو مجموعة من الأحكام والتقويمات الصراعية التي تؤججها موجبات اجتماعية وسياسية، وأيضا شخصية واضحة في كلام القاضي ابن العربي. فالسخافة، والانقلاب من مذهب إلى مذهب، وادعاء الإمامة في العلم، والافتراء على الدين، والكذب على العلماء بغرض تشويههم وتنفير الناس عنهم، تبقى كلها ضربا من النعوت والاتهامات التي لا تمت بصلة إلى ماهية التأويل وآلياته الذاتية، ولا يمكن بواسطتها تبين الاختلافات المباينة بين المواقف التأويلية. فهي أشبه ما تكون بتلكم «الشعارات» الأيديولوجية التي تعتمد على بلاغة تأثيرية خاصة من أجل استقطاب الأنصار واستمالتهم. في مقابل هذا لو رجعنا كذلك إلى ابن حزم، أو إلى سائر أرباب المذاهب وأتباعها للاحظنا أن الأحكام والتقويمات الواردة في كلام ابن العربي تكاد تتكرر عندهم بالألفاظ نفسها، أو بما هو من جنسها على الرغم من تباين خلفياتهم ومراداتهم من استعمالها. فهذه الألفاظ جميعها لا تخرج مدلولاتها عن دائرة مغلقة من التقويمات التي يستعملها كل منهم بما يستجيب لأغراض وطموحات مذهبية صريحة؛ لهذا يبقى تبادل مثلِ تلكم النعوت والاتهامات مندرجا في أفق تقويمي سياقي لا يفضي بنا تلقائيا إلى الوقوف على الأخلاقيات اللصيقة بممارسة التأويل، ولا يقودنا إلى حيث يلوح الاختلاف جليا بين برامج التأويل واستراتيجياته. لهذا لو راهنا على الأحكام والتقويمات الصراعية الخارجية لملامسة ذلكم الاختلاف لما تم لنا ذلك؛ لأن هذا الاختلاف لا يمكنه أن يتجلى إلا بمقارنة داخلية بين برامج التأويل، وتعقب محايث لاستراتيجياتها المعرفية المتفاوتة.

وعلى هذا الأساس نميز بين أخلاقيات التقويم التي يمكن مصادفتها دون عناء كلما ولينا وجوهنا شطر حَلْبة الاحتراب المذهبي التي يتجابه فيها المتخاصمون ويتصارعون، وأخلاقيات التأويل التي يتعين البحث عنها في تضاعيف الممارسة التأويلية واستخلاصها من مجرياتها. لهذا ندعو بوضوح إلى الفصل بين هذين النوعين من الأخلاقيات حتى نتيح لتأويلياتنا القديمة سبل الانخراط في أزمنتنا بما يجعلها تتحرر من أسباب العنف ومنابع التشدد المحيطة بها، وبما يؤدي إلى الوصل بينها وبين التأويليات المعاصرة بجسور من الحوار المنتج، والإفادة المتبادلة. ولن يتأتى هذا إلا بتغيير عاداتنا في النظر إلى هذه التأويليات، والانكباب على كل واحدة منها بإعادة بنائها على النحو الذي يميز فيها بين خارجها الأيديولوجي وداخلها المعرفي. إذ بمقتضى هذا التمييز يمكن أن تستبين لنا المقومات البرنامجية لكل تأويلية وطرائقُها الخاصة في التعامل مع النص ومقاربته، وأن تنكشف مظاهر الغنى المعرفي والقيمي التي تحفل بها.

ولئن كانت ثمة أهمية تذكر لهذا النهج من إعادة بناء تأويلياتنا فهي تكمن أساسا في تهيئة سبل انتسابها السلس إلى عالمنا، وتفاعلها الدنيوي مع أحوالنا وشؤوننا، وتورطها الإيجابي في دينامية وجودنا. إذ لا نوجد اليوم في العالم لنخوض تجربتنا فيه بمعيار أحادية الحقيقة، أو بالميل نحو

فالسخافة، والانقلاب من مذهب إلى مذهب، وادعاء الإمامة في العلم، والافتراء على الدين، والكذب على العلماء بغرض تشويههم وتنفير الناس عنهم، تبقى كلها ضربا من النعوت والاتهامات التي لا تمت بصلة إلى ماهية التأويل وآلياته الذاتية، ولا يمكن بواسطتها تبين الاختلافات المباينة بين المواقف التأويلية

نوع من الاطمئنان الميتافيزيقي إلى سكون أشكال الفكر والحياة وتَحجُّرها. وجودنا في العالم هو وجود تأويلي بالتفاعل وبالمعية، حيث الحقيقة حقائق، وحيث المعنى أشكال سيالة من الفكر والإبداع لا تكف عن التدفق، ولا تنفك عن الحدثان. وبهذا لا ننظر اليوم إلى العنف المستشري بين ظهرانينا في أكثر من بلد إسلامي سوى كونه استعادة «بدائية» وغير تاريخية لنسخة مشوهة من أخلاقيات التقويم التي اعتادت الطوائف المذهبية القديمة الاتكاء عليها في مجابهة بعضها بعضا، واستعمالها صراعيا في اتجاهات استئصالية متبادلة.

وعلى النقيض من هذا تنفتح أخلاقيات التأويل لقيم مغايرة تحيلنا على «الرفق» والمرونة في مقابل العنف والتشدد، وعلى تعدد الفهوم ونسبيتها في مقابل ادعاء أحاديتها وإطلاقية ملكيتها. كما تنفتح فضلا عن ذلك لقيم ومبادئ أخرى يبرز منها على الخصوص قبول الاختلاف، والتحلي بفضائل التسامح والتواضع والإنصاف، والإعلاء من شأنها.

ملامح من أخلاقيات التأويل:

هكذا إذن تمكننا الخبرة التأويلية بالنص، كما تتجلى عند المفسرين وعلماء القرآن، من إدراج أخلاقيات التأويل ضمن أفق مغاير لأفق أخلاقيات التقويم الضاربة جذورها في النزاع والاحتراب المذهبيين. إنه أفق تتجاور فيه جملة من المبادئ والقيم نختصر الحديث عن أهمها في الفقرات الثلاث الآتية:

أ - التعدد والاختلاف

ينطلق المفسرون من تصور يقضي بأن النص القرآني لا يفصح عن ذاته ولا يكشف عنها استنادا إلى أنحاء من الائتلاف والتطابق الدلاليين، وإنما استنادا إلى أنحاء من الاختلاف والتعدد. فلو كانوا وجدوه مطابقا وخلوا من الاختلاف لما استلزم منهم كل ذلك الجهد المتواصل من جيل تفسيري إلى جيل.

ولعل المثير في الأمر أن عنايتهم باختلافات النص لم تكن عناية جزئية تقتصر على بعض التحققات الجانبية فيه، لقد تعاملوا مع هذه الاختلافات بوصفها تمثل سمة جوهرية تطول مجموع النص، وتلتصق بهويته التصاقا محايثا. وبهذا كان الاختلاف عندهم من محددات النص وتجلياته الوجودية.

وبما أن النماذج الدالة على هذا كثيرة فلن نتوقف إلا على بعضها. يورد ابن جزي في تفسيره عددا من جوه الاختلاف الملازمة للنص، ويحددها في: اختلاف القرآن، واختلاف وجوه الإعراب وإن اتفقت القراءات، واشتراك اللفظ بين معنيين فأكثر، واحتمال العموم والخصوص، واحتمال الإطلاق والتقييد، واحتمال الحقيقة والمجاز، واحتمال الإضمار والاستقلال، واحتمال حمل الكلام على الترتيب وعلى التقديم والتأخير، واحتمال أن يكون الحكم منسوخا أو محكما، ووجوه أخرى(58).

ومن متابعة كلامه على هذه الوجوه، وتدقيق النظر في القواعد التي يقترحها لتنسيقها وتفسيرها يتبين أنها وجوه وثيقة الصلة عنده بالوجود المحايث للنص. لذلك لجأ تحديدا إلى آلية التفسير الذاتي (auto-exégèse) التي بها

يكون النص مفسّرا بعضه لبعض واعتمدها في تنسيق أوجه اختلاف القرآن وفهمها. وحين استوقفته أيضا وجوه من الاختلاف الجزئي المتجلية في التحققات النصية المتفاوتة إما بين الحقيقة والمجاز، أو بين العموم والخصوص، أو بين الاستقلال والإضمار، أوغيرها، لجأ كذلك في خصوصها إلى ما يتيحه له النص في كليته من إمكانات لتنسيقها وعقد روابط فهمية بينها....(59)

ومن هذا الاعتبار تعامل ابن جزي وغيره من المفسرين مع القرآن بوصفه نصا يضمر في ذاته من مظاهر الاختلاف ما لا يتأتى فهمه باستئصالها(60)، أو باختزالها بعضها في بعض، وعدم الاهتمام بها. ونعتقد أن أسلوبا في التعامل مثل هذا بقدر ما يعكس موقفا معرفيا متوازنا تجاه طبيعة الموضوع الذي ينشغل به، يعكس أيضا موقفا أخلاقيا منصفا يتجلى في مراعاة حقوق ذلكم الموضوع، وفي امتناع التضحية بأبعاده الوجودية التي يتعين على وَفقها ويتحقق. ولن تتضح لنا قيمة هذين الموقفين إلا حين نستحضر كيف مثل الاختلاف للعلوم قديما وحديثا عائقا سعت دائما إلى تنحيته من طريقها للسيطرة المعرفية على موضوعاتها، وإخضاعها تجريديا لأقصى مراتب الصفاء والانسجام.

إضافة إلى هذا لم يتوقف المفسرون عند حدود تشخيص هذه الاختلافات وتنسيق الروابط النصية والفهمية الممكنة بينها، بل تعاملوا معها أيضا بوصفها تستثير الفهم وتحفز عليه. ذلك أنه لو جاء النص متطابقا أو «ظاهرا مكشوفا» لما تطلب أي خبرة فهمية به، ولما استثار إلا فهما واحدا ناجزا ونهائيا. فالاختلاف هو أحد أبرز الموانع التي تمنع من أن يستأثر بالنص فهم أحادي أو مطابق، وبه أيضا يأبى هذا النص جذريا أن يُثبّت في نسق جامد من الفهم، أو يُقتصر في فهمه على ما جرى الانتهاء إليه في زمن من الأزمنة بما في ذلك زمن الأولين. فما انتهى إليه الأولون وبينوه إنما « كان على حسب الحاجة في ذلك الوقت ولأولئك القوم، ثم احتاج من بعدهم إلى زيادة بيان»(61).

وعلى هذا الأساس اهتم المفسرون بالاختلاف من جيل إلى جيل، واحتفوا به لأنه من صميم هوية النص، ومن مقوماته الحيوية؛ بل إنه كان بالنسبة إليهم من الأسباب الموجبة لتعدد فهومهم وتفاوتها. وهو الأمر الذي عبر عنه ابن السيد البطليوسي بدقة لافتة في كتابه المعروف بـ (الإنصاف في التنبيه على المعاني والأسباب التي أوجبت الاختلاف بين المسلمين في آرائهم)(62). ففي هذا الكتاب المركز والهام يُرجع ابن السيد موجبات الاختلاف بين المتعاملين مع النص إلى موجبات لغوية ودلالية وبلاغية من جهة، وموجبات متعلقة بالرواية والنقل من جهة ثانية؛ وهي في عمومها موجبات لصيقة بالنص ولا تخرج عنه.

ومن هذا نستطيع القول إن الوعي بالاختلاف تشكل عند المفسرين من دعامتين: واحدة معرفية تنهض على إيجاد الأدوات العلمية الكفيلة باستكشاف تجلياته في النص، والسعي إلى فهمها. والثانية أخلاقية جسدوا بها مراعاتَهم لمقتضياته وموجباته، واقتناعهم بكونه من البواعث الحيوية التي يظل بها النص مفتوحا على تعدد الفهوم، وعلى تناسلها مع توالي الأحوال والأزمان. وبذلك لم ينتصب الاختلاف عائقا معرفيا في وجه المفسرين، بل تحلوا إزاءه بقدر غير قليل من التسامح والإنصاف (63)، وسلكوا في العناية به والاحتفاء بتجلياته مسالك شتى ابتعدوا فيها ما أمكنهم ذلك عن عنف الاختزال، وقساوة الطمس والاستئصال.

ولئن كان هنالك من درس نفيده اليوم من المفسرين، وهم يتعاملون مع الاختلاف، فهو المتمثل في عدم ادعاء أي منهم القدرة على استيفاء معاني الوحي واستنفادها. فمنذ أن هبط الوحي إلى العالم ليتحيز فيه وينتسب إليه توالت أنظارهم إليه وتفاوتت دونما ادعاء الواحد منهم سلطة القبض النهائي عليه، أو الإحاطة الجذرية به. إنهم يثيرون اهتمامنا حقا بعدم قذفهم الاختلاف إلى غياهب العماء (le chaos)حيث يتعذر الفهم، أو يُحجب ويعاق. لقد تفاعلوا معه بوصفه حافزا نصيا من حوافز الفهم، وباعثا متواصلا على قيامه وإمكانه. وبذلك كان الاختلاف عندهم واحدا من الموانع التي تمنع تثبيت الفهم وتجريده من ديناميته، أو بلغة متؤولة العصر تمنع من أن ينتهي المآل بالفهم إلى ضرب من الميتافيزيقا المؤبِّدة مقولاتها المغلقة لجمود أشكاله وتحجرها.

ب – حدود العلم ونسبية الفهم

تضعنا المسلمة القاضية باستحالة الاستيفاء، التي تحدثنا عنها سابقا، في صلب أسئلة أخلاقية صريحة تحيلنا على نسبية الفهم، وعلى طبيعة الموقع الذي تشغله الذات المؤولة في خبرتها الفهمية بالنص. فموقعها في هذه الخبرة لا يشبه في شيء موقع كل ذات عارفة عندما تروم تمثل موضوعها عبر إخضاعه لسلط علمية قادرة على ضبطه، والكشف عن قوانينه. إنه موقع ليس من هذا القبيل؛ لأن الذوات المؤولة لا تدعي حيازة أي سلط تمكنها من بسط نفوذها على النص، والقبض على معانيه غير ما تتيحه لها أدوات العلوم من مساع إلى فهمه وبيانه. إن علاقتها بالنص هي علاقة بموضوع للفهم تستشعر سلفا أن لا نهاية لمعانيه ولا حد لها، في مقابل اصطدامها بمحدودية الأدوات والأجهزة العلمية التي تصطنعها لمقاربته. ومن ثم تفصح هذه الذوات عن وعي تأويلي يتلازم فيه كذلك أساسان: أساس معرفي لا تعدو أن تكون فيه آلات العلوم التي تتوسل بها مجرد وسائط للاقتراب من النص، والتماس السبل الموصلة إلى فهمه. وأساس قيمي تتهاوى بموجبه كل أصناف الكبر والاستعلاء المداخلة لما تُقدم هذه الذوات على التحصن به من سلط علمية أو مذهبية، وتتكفأ ذرائع الغلواء ودواعي اليقين الملابسة لها. وهو ما تتحول معه إلى مجرد وسائط تتواضع وتلين أمام نص «قاهر السلطان نافذ الحكم في الحق والباطل»(64).

ولعل ما يدعم هذا أن التوسع في العلوم، كما حللناه سابقا، لم يكن مسلكا معرفيا توخت منه الذوات المؤولة الاحتماء بأوفر قدر من السلط العلمية للإيغال في النص، وبلوغ شمولية استيفائه؛ لقد عكسوا من خلاله، وعلى النقيض من ذلك، اقتناعا عميقا بنسبية المعرفة التفسيرية التي مهما تنوعت المعارف والعلوم المطبقة فيها، فإنها تظل غير مستوفية لما يتسع له النص من عوالم دلالية وإمكانات فهمية لا حصر لها ولا نهاية. لهذا نجدهم كلما تحدثوا عن موسوعاتهم العلمية، أو لفتوا الانتباه إلى تعدد معاني النص واستحالة استقصائها ألمحوا إلى الخلفيات القيمية التي تقف وراء ذلك. فابن عباس لم يكتف بالقول المتقدم ذكره أعلاه: إن «القرآن ذو شجون وفنون، وظهور وبطون، لا تنقضي عجائبه ولا تبلغ غايته»، وإنما أضاف إليه أن «من أوغل فيه برفق نجا، ومن أوغل فيه بعنف هوى...»(65). كما سار الزركشي على المنوال نفسه حين أتبع كلامه الذي يقول فيه: «فأما الاستقصاء فلا مطمع فيه للبشر» بكلام آخر تظهر منه ملامح القيم التي تلازم ممارسة تفسيرية وقد اصطدمت فيها الذات بامتناع مطمع الاستقصاء، يقول: فـ«من لم يكن له علم وفهم وتقوى وتدبر لم يدرك من لذة القرآن شيئا»(66).

من هنا يتضح أن العلم والأخلاق متلازمان في المعرفة التفسيرية؛ إذ ليس بالعلم وحده يمكن تحقيق مطلب موضوعية الفهم؛ بل بتخليقه، وتهذيب طرق تصريفه، ونزع أسباب الشطط والاستعلاء الكامنة فيه يمكن الوصول إلى ذلك. فالموضوعية بالنسبة إلى المفسرين مسألة أخلاقية قبل أن تكون مسألة علمية؛ لأن الفهم بقدر ما يحتاج إلى كثرة العلم وغزارته، يحتاج كذلك إلى منظومة منفتحة وعادلة من القيم التي تضمن له نزاهته، ومستلزمات موضوعيته.

إن الوعي بالاختلاف تشكل عند المفسرين من دعامتين: واحدة معرفية تنهض على إيجاد الأدوات العلمية الكفيلة باستكشاف تجلياته في النص، والسعي إلى فهمها. والثانية أخلاقية جسدوا بها مراعاتَهم لمقتضياته وموجباته، واقتناعهم بكونه من البواعث الحيوية التي يظل بها النص مفتوحا على تعدد الفهوم، وعلى تناسلها مع توالي الأحوال والأزمان

ج – الإنصاف والتسامح

عديدة هي مظاهر الإنصاف والتسامح التي يمكن أن نقع عليها سواء في الخبرة المراسية للمفسرين، أو في الخبرة النظرية لعلماء القرآن. وهي مظاهر تتصل إما بطبيعة المعرفة التفسيرية ذاتها، وإما بعلاقة المفسرين بعضهم ببعض، وإما بالقواعد التي يسطرها علماء القرآن للفهم المنصف والمتوازن.

تتصف المعرفة التفسيرية، كما أوضحنا سابقا، بأنها معرفة منفتحة على مختلف العلوم وأشكال التفكير المتاحة في زمن ما؛ فما من علم من العلوم إلا وله مدخل إلى هذه المعرفة يمكن أن يساعد به على الفهم. ومن هذا المنطلق لم تُترك الروابط بين هذه العلوم في موسوعات المفسرين لضرب من العفوية والاعتباطية، ولم تُبن على أساس من تبعية علم منها للآخر، وإنما على أساس تكاملها وتفاعلها بعضها مع بعض. فالوشائج البينية (interdisciplinaires) التي تجمع بينها لا تتقاطع إلا عند الوظيفة المعرفية العامة التي تسعى إلى بلوغها ألا وهي الوفاء بالمتطلبات الفهمية للنص.

لقد جعل هذا الوضع المعرفة التفسيرية فضاء للجوار والتساكن العلميين؛ بل جعلها على الأصح فضاء رحبا تنتفي فيه الحدود السيادية بين العلوم، وتنعدم فيه أسباب التباعد النوعي المتأصلة بينها. إنه فضاء مشاع لها كافة من أجل أن تتقاسم داخله أواصر الجوار وفق ميثاق يوطد ما ينعقد بينها من «عُجَرٍ تواصلية»(67) (nœuds de communication) وتقاطعات، وليس وفق ما يفرق بينها من تباعد وتمايز في الاختصاصات. وبذلك استوت العلائق التواصلية الواردة بينها على خلفيات من التعاون والتآزر لا فضل فيها لعلم على علم، ولا مسوغ لتراتبهما. الأمر الذي جاءت معه موسوعات المفسرين قائمة على التكافؤ، ومؤطّرة بمبدإ الإنصاف وملتزمة به على نحو سمح لها بالتفاعل المنتج مع هوية النص، ومقاربة أبعادها وتجلياتها المتعددة.

وإذا كان الإنصاف هنا يعم البنية العلمية للموسوعة التفسيرية ويضفي على العلائق الناظمة لها طابعا قيميا،

الذوات المؤولة لا تدعي حيازة أي سلط تمكنها من بسط نفوذها على النص، والقبض على معانيه غير ما تتيحه لها أدوات العلوم من مساع إلى فهمه وبيانه

فإن ثمة مظاهر أخرى من الإنصاف تقترن بقواعد التأويل وكلياته. وفي هذا الخصوص نتصور أن منظومة القواعد التي تدخل عند علماء القرآن في برنامجهم العام للفهم تكاد تكون موجَّهة بمبدإ الإنصاف، لأن الأساس الذي استحكم في صوغها هو أنها تمثل أعدل قسمة يشترك فيها المفسرون لفهم النص فهما ملائما. فبرنامج علماء القرآن ليس في نهاية المطاف سوى ذلكم البرنامج الذي صيغ على مقتضى كون المفسرين يتقاسمون قواعده ومقوماته، ويشتركون في إعمالها وتصريفها في برامجهم التفسيرية الخاصة.

ولئن جاز لنا أن نستخلص ملمحا عاما لمبدإ الإنصاف كما يوجه عموم قواعد التأويل، فإنه يتمثل في ملمح التوازن الذي أقامه الزركشي على وجوب مراعاة مقتضيات الملاءمة بين الفهم وموضوعه؛ وذلك بتفادي كل «زيادة (في الفهم) لا تليق بالغرض»، أو مبالغة تِؤدي إلى اختلاله و«عدوله» عن موضوعه من جهة، وتجنب كل «نقص» لا يرقى إلى تأمين كفاية الفهم من جهة ثانية. فهذه المقتضيات هي التي يعدها الزركشي ضامنة لشرط التوازن بين النص وفهومه المختلفة، وهي التي توجب على المتفهم أن «يجتهد في أن يكون (فهمه على وفقها) من جميع الأنحاء (...)، فعند ذلك تتفجر له ينابيع الفوائد»(68).

إن شرط التوازن هنا لا يراد به «تكميم» الفهم وقياسه بموازين مضبوطة، فالنص يأبى أن يخضع لهذه المعايير أو لما يشبهها؛ كما لا يراد به اجتثات الحوافز التي يظل بها النص دينامية فهمية متواصلة. التوازن في برنامج الزركشي ليس سوى عنوان بارز لذلكم الميثاق الأخلاقي الذي يتعين أن يقتدي به الفهم في علاقته بموضوعه من أجل تجاوز مختلف مظاهر الخلل الممكنة بينهما. إنه أشبه ما يكون

عديدة هي مظاهر الإنصاف والتسامح التي يمكن أن نقع عليها سواء في الخبرة المراسية للمفسرين، أو في الخبرة النظرية لعلماء القرآن. وهي مظاهر تتصل إما بطبيعة المعرفة التفسيرية ذاتها، وإما بعلاقة المفسرين بعضهم ببعض، وإما بالقواعد التي يسطرها علماء القرآن للفهم المنصف والمتوازن

بخارطة طريق توجه الفهم نحو الوفاء المنصف بكافة حقوق أطراف العملية الفهمية (المتفهم والنص والفهم)؛ ولذلك قلنا إنه ملمح قيمي واقع في أساس مجموع القواعد والكليات التي اهتدى إليها علماء القرآن، وموجه لها في صميم ما تكون به مستجيبة لمبدإ العدل والإنصاف التأويليين.

غير أن الإنصاف لئن كان يمثل في نظرنا مبدأ تأويليا رئيسا في برنامج علماء القرآن، فإن التسامح يشغل عندهم أيضا وعند المفسرين مكانة هامة تفصح عن نوعية العلاقات العلمية التي كانت تقوم أساسا بين الذوات المؤولة وهي تزاول عملية الفهم. والمثير في الأمر أن التسامح لم يكن قيمة يقتصر التحلي بها على من تجمعهم في علاقة بعضهم ببعض صلات من النسب العلمي أو القرابة المذهبية، بل كانت تظهر أيضا لدى من تختلف مواقفهم وتتعارض مذهبيا. فأبو حيان الغرناطي كثيرا ما كان يحيل في (البحر المحيط) على الزمخشري وابن عطية، وكل منهما من مذهب، وينقل عنهما عديدا من المسائل النحوية، ويتفحصها بالنقد والمساءلة؛ لكن مع الاعتراف لهما بمنزلتهما العلمية في التفسير. وقد وصل به الأمر، وهو يفسر سورة النمل، إلى حد الإفصاح عن قصيدة نظمها في مدح تفسير الزمخشري يذكر فيها ما تضمنه من محاسن، وينبه على ما فيه من أشياء منتقدة؛ وذلك على ما بينهما من اختلاف مذهبي واضح (70). ومن هذا يتبين كيف قاده منطق اشتغال مرجعيته العلمية في التفسير (لا مرجعيته المذهبية) إلى محاورة مفسرين آخرين لا يتقاسم معهم المذهب نفسه، والاعتراف لهم بقيمتهم العلمية. وقد جرى هذا داخل ما يستلزمه علم التفسير من انفتاح وتسامح، وضمن أرضيته المعرفية، وعلى مسافة من المذهب وحصانته العقدية. وهذا ينسجم مع أكدناه في السابق، وهو أن المحتوى المعرفي للتفسير يحفل بعديد من مظاهر التنسيب والتعدد والحق في الاختلاف.

قد يطول بنا الحديث عن ملامح ثقافة التسامح على نحو ما كانت تتجلى عند قدمائنا، وهم يلتمسون بلوغ فهوم قريبة من النص، ومتفاعلة مع عوالمه. لكن أوجب ما ينبغي التنبيه إليه أن التسامح ما كان عندهم مجرد قيمة نظرية، أو مثالا من المثل التي لا تلبث أن تخرقها الأفعال وتزيغ عنها الممارسات. لقد كان التسامح قيمة عملية وسلوكية تشهد عليها نماذج عديدة وكافية من التجارب المراسية للمفسرين، ويكفي أنهم جسدوا روح التسامح باقتناعهم أن في النص «مجالا رحبا ومتسعا بالغا لأرباب الفهم».

هوامش

1 - عن علاقة التأويل باللغة وتحولاتها يراجع:
محمد الحيرش (2018)، تحولات اللغة وتحولات التأويل: نحو تأويلية فيلولوجية، ضمن كتاب جماعي بعنوان: «في الحاجة إلى التأويل»، تنسيق: محمد الحيرش وعبد الرحيم جيران، منشورات مختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باب الحكمة، تطوان.

2 - يراجع:
السكاكي، مفتاح العلوم، ص 301 و416-415، ضبط وتعليق نعيم زرزور، ط. 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

3 - يقول ابن أبي الحديد في هذا الخصوص:
«اعلم أن معرفة الفصيح والأفصح، والرشيق والأرشق، والجلي والأجلى، والعلي والأعلى من الكلام أمر لا يدرك إلا بالذوق، ولا يمكن **إقامة الدلالة المنطقية عليه** (...) وليس كل من اشتغل بالنحو أو باللغة أو بالفقه كان من أهل الذوق، وممن يصلح لانتقاد الكلام؛ وإنما أهل الذوق هم الذين اشتغلوا بعلم البيان وراضوا أنفسهم بالرسائل والخطب والكتابة والشعر، وصارت لهم بذلك دربة وملكة تامة؛ فإلى أولئك ينبغي أن يُرجع في معرفة الكلام، وفضل بعضه على بعض».
يراجع هذا الاقتباس لابن أبي الحديد في:
- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 2/ 124، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. 2، دار المعرفة، بيروت، 1972.

4 - يورد الإمام عبد الحميد الفراهي تعريفا لعلم أصول التأويل في مقدمة كتابه (التكميل في أصول التأويل) يقول فيه:
«وهو علم مستقل عظيم المحل في التفسير، فإنه يدلك على المعنى (...) ومع ذلك هو فن **عام**، **فإن قواعد التأويل تجري في كل كلام**...»، نشر الدائرة الحميدية، الهند، 1388هـ.
هذا وكان الباحث محمد المالكي قد تنبه في كتابه (دراسة الطبري للمعنى، ص 150، مطبوعات وزارة الأوقاف، المغرب) إلى الطابع العام للقواعد اللغوية الواردة في (جامع البيان عن تأويل آي القرآن). يقول في هذا الصدد: « إن الطبري في معالجته للضوابط اللغوية في التفسير كان ينطلق من رؤية لغوية شاملة لا تقتصر على تفسير القرآن الكريم وحده، وإنما تتناول بطريقة أو بأخرى الظواهر اللغوية في العربية عموما». وعلى هذا الأساس استنتج الباحث أن الطبري ما كان وهو يفسر القرآن يقرر مبادئ تفسيرية خاصة بالقرآن وحده، بل كان إلى جانب ذلك «وبطريقة غير مباشرة يضع الأصول والقواعد التي يجب اعتمادها بصفة عامة في أي نص».
وعلى الرغم من دقة هذا الاستنتاج وأهميته فإنه يبقى في حاجة إلى مزيد من التدقيق على المستوى الإيبستيمولوجي؛ خصوصا وأن الباحث يشتغل بمصنف في علم التفسير، وهو أول مصنف شامل في هذا العلم، بينما لم يكن علم أصول التفسير قد ظهر مستقلا وواضحا بعد. وهذا الأمر كان يتطلب من الباحث التمييز بين الأصول التفسيرية التي يعتمدها كل تفسير على حدة، والأصول العامة المستقرأة من عموم التفاسير. ذلك أن علم أصول التفسير هو علم كلي ينظر في الممارسة التفسيرية ويجرد قواعدها وأصولها على وجه الإجمال، وليس على وجه التفصيل لدى مفسر معين... ولهذا يندرج ما أشار إليه الباحث من طابع عام لقواعد التأويل عند الطبري في سياق الإرهاصات الموطّئة لظهور علم أصول التفسير فيما بعد، ويندرج أيضا في سياق وعي المفسرين بالعلاقة القائمة في تفاسيرهم بين البعد المراسي والبعد النظري الموجِّه له. وقد

كانت العتبة الأولى التي عبر فيها المفسرون عن هذا الوعي هي مقدمات تفاسيرهم التي رسموا فيها الخطوط النظرية العامة لبرامجهم التفسيرية، وضمَّنوها جملة المبادئ التي يختار أن يصدر عنها كل واحد منهم في تفسيره...

5 - ابن جزي، التسهيل لعلوم التنزيل، 1/ 11، تح. عبد المنعم اليونسي وإبراهيم عوض، أم القرى للطباعة والنشر، القاهرة.

6 - ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، 1/ 2، المكتب الإسلامي، بيروت، 1965.

7 - تراجع بنية التصنيف في:

- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. 2، دار المعرفة، بيروت، 1972.

- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. 3، دار التراث، القاهرة، 1985.

8 - الزركشي، البرهان، 1/ 9.

9 - يبدو فعلا أن علوم القرآن أوسع من أصول التفسير بالنظر إلى كونها تتسع لذكر عدد من المعطيات التاريخية المتصلة بنزول الوحي، وكيفية جمعه وترتيبه، ومنازل نزوله وأوقاتها (المكي والمدني، النهاري والليلي، الصيفي والشتائي)، إضافة إلى معلومات مختلفة تتعلق بسؤالات النزول وأسبابها... غير أن هذا الاتساع لا يكون المقصود به الإحالة على تلكم المعطيات للتعريف بها في ذاتها، وإنما تلجأ علوم القرآن إليها لتتخذ منها قرائن تاريخية مرشدة إلى الفهم ومعينة عليه. وبذلك تظل هذه العلوم وفية لوظيفتها المعرفية المتمثلة في تصميم برنامج عام للفهم على نحو ما أُعملت مقتضياته في الخبرة التأويلية المراسية (أي في الأعمال التفسيرية)...

لمزيد من التوسع في هذا يراجع:

محمد الحيرش (2013)، النص وآليات الفهم في علوم القرآن: دراسة في ضوء التأويليات المعاصرة، ص -191 219، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.

10 - ابن تيمية، مقدمة في أصول التفسير، ص 43، تح. محمود محمد محمود نصار، مكتبة التراث الإسلامي، مصر.

11 - الزركشي، البرهان، 1/ 12.

12 - من المناسب القول هنا إن التشديد على إقامة تمييز معرفي واضح بين حدود علوم التفسير وحدود علوم القرآن لا نتوخى منه فقط تجاوز الخلط الشائع بينها في عديد من الدراسات، بل نتوخى منه بالأساس إبراز الفروق الدقيقة التي تجعلنا أمام خبرتين تأويليتين متمايزتين في موضوعهما المعرفي ومقاصدهما الإجرائية، وليس أمام خبرة واحدة غير واضحة المعالم. ولذلك في نظرنا آثار مهمة في تطوير إيبستيمولوجيا للتفسير مدركة لحدود انفصاله واتصاله بمختلف العلوم التي يتجاور معها ويتفاعل...

13 - يمكن التمثيل لذلك بظواهر نحوية متعددة منها ظاهرة الحذف، والتقديم والتأخير، وتعريف الزمن في ارتباطه بالمتكلم وغيرها. فالحذف يُسوَّغ عند النحاة بكثرة الاستعمال، ويتوقف على العلاقة بين المتكلم والمخاطَب وذلك لإفادة التخفيف والإيجاز. كما أن التقديم يأتي ليفيد العناية والاهتمام بالمقدَّم، يقول سيبويه في تقديم المفعول على الفاعل: «... كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهمُّ لهم وهم ببيانه أعنى» (الكتاب، 1/ 34، تح. عبد السلام هارون، ط. 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988)... فمجال التسويغ هنا غير نابع من دواخل الوصف النحوي، وإنما مستعار من مجال مجاور هو المجال البلاغي...

14 - يقول ابن قتيبة في: تأويل مشكل القرآن، ص 86، نشر السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، : «ولو كان القرآن كله **ظاهرا مكشوفا** (...) لبطل التفاضل بين الناس وسقطت المحنة وماتت الخواطر...».
وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن الموقف الظاهري القائل بتطابق نصوص الأحكام مع ظواهرها لا يدخل في هذا التحليل، لأنه ارتبط أساسا بالشرعيات وآيات الأحكام، ولم يرتبط بالتفسير الشامل للنص. وعلى الرغم من أن البعض قد جمع نتفا من آراء ابن حزم التفسيرية، فإن ما يتبين منها هو استناده فيها إلى عدد من النقول والمرويات، والترجيح في ما بينها دونما طغيان واضح لنزعته الظاهرية في فهمها مثلما نجد ذلك عنده في (الإحكام)...
أما أبو حيان الغرناطي فاتجه في تفسيره إلى العناية بالبناء اللغوي والنحوي للقرآن، ونهج فيه طريقة ظهر منها دفاعُه القوي عن المرجعية العلمية التي اقتنع بتصريفها في فهم النص، وهي مرجعية تدور على علوم: اللغة والنحو والبلاغة والحديث وأصول الفقه والكلام والقراءات. وظهر منها أيضا انتقاده الشديد لمن كان يصر من معاصريه على أن يبقى التفسير واقعا فقط تحت سلطة المتقدمين، ومكتفيا بترديد أقوالهم. يقول أبو حيان في هذا الخصوص: «... وعلى قول هذا المعاصر يكون ما استخرجه الناس بعد التابعين من علوم التفسير ومعانيه ودقائقه وإظهار ما احتوى عليه من علم الفصاحة والبيان والإعجاز لا يكون تفسيرا حتى ينقل بالسند إلى مجاهد ونحوه، وهذا كلام ساقط». (لمزيد من التفصيل يراجع: تفسير البحر المحيط، 1/ 109-104، تح. أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، ط. 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993).

15 - يراجع الموقف الذي اشتهر به الشيخ عز الدين بن عبد السلام، والقاضي بتعذر الربط بين وحدات القرآن لتفككها التلقائي المسوَّغ بالوقائع المتفرقة للنزول، في:
الزركشي، البرهان، 1/ 37.

16 - الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، 1/ 72، دار الفكر، بيروت، 1983.

17 - ابن عطية، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تح. المجلس العلمي بفاس، مطبوعات وزارة الأوقاف، المغرب، 1975.

18 - للوقوف على مفهوم «اللامقايسة» في فلسفة العلم وكيف يقضي بامتناع المقارنة والجمع بين نظريتين علميتين متخاصمتين، واستحالة ترجمة مفردات إحداها إلى الأخرى نحيل على:

- Pierre Leduc, La notion d'incommensurabilité chez Thomas Kuhn, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Octobre 2007.

19 - الزركشي، البرهان، 2/ 163.

20 - السيوطي، الإتقان، 4/ 197.

21 - نحيل هنا على ذلكم النقاش الذي دار بين الوليد بن المغيرة بوصفه خبيرا بالنصوص ومتلقيا نموذجيا لها، وبين طبقة من القرشيين حول اللقب التصنيفي الذي عليهم أن يطلقوه على النص الجديد. ومعلوم أن هذا النقاش آل إلى غير مراميه، لأنه دار ضمن دائرة مغلقة من الاعتقادات والمقولات النصية الناجزة... يمكن مراجعة هذا النقاش في:
ابن هشام، السيرة النبوية، تح. طه عبد الرؤوف سعد، دار الجيل، بيروت.

22 - الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 131، تح. عماد الدين أحمد حيدر، ط. 4، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1997.

23 - المصدر نفسه، ص 175.

24 - الغزالي، إحياء علوم الدين، 1/ 394، تح. عبد الله الخالدي، ط. 1، دار الأرقم، بيروت، 1998.

25 - أوقر الدابة: حمَّلها حِملا ثقيلا...

26 - الغزالي، إحياء علوم الدين، 1/ 385.

27 - الزركشي، البرهان، 2/ 155.

-28 المصدر نفسه... وإلى جانب ورود هذه الأقوال في (الإحياء)، وفي (البرهان) للزركشي، و(الإتقان) للسيوطي، فهي ترد أيضا في المقدمات النظرية للتفاسير. أما ما منها عبارة عن أخبار وآثار فيمكن مراجعته في كتب الطبقات والتراجم من قبيل (الطبقات الكبرى لابن سعد)...

29 - معروف أن الوضعية التأويلية التي قسمت المفسرين إلى قائل منهم بالتوقف وقائل بالتأويل ترجع إلى اختلافهم في تفسير الآية السابعة من آل عمران. فالقائلون بالتوقف يستندون إلى أن الواو في «والراسخون في العلم» تفيد الابتداء، بينما يستند القائلون بالتأويل إلى أنها تفيد العطف...

30 - السيوطي، الإتقان، 3/ 9.

31 - يشير السيوطي إلى أن مسوغات ورود المتشابه في القرآن ترجع إلى «حث العلماء على النظر

الموجب للعلم بغوامضه، والبحث عن دقائقه؛ فإن استدعاء الهمم لمعرفة ذلك من أعظم القرب»، الإتقان، 3/ 30.

ويعلل صاحب (كتاب المباني لنظم المعاني) ورود المتشابه في القرآن بأنه لو جاء «كله ليس فيه ما يحتاج إلى استخراج ولا نظر عالم، لكان يستوي فيه العالم وغيره، وكان ذلك يحملهم على ترك التدبر لمعانيه والإقبال عليه، إذ ييئسوا من أن يكون في باطنه غير ما ظاهره ولا يتشاغلون به...»، آرثر جفري، مقدمتان في علوم القرآن: مقدمة كتاب المباني ومقدمة ابن عطية، ص 180، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1954.

32 - القاضي عبد الجبار، متشابه القرآن، ص 8، تح. عدنان زرزور، ط. 1، دار التراث، القاهرة، 1969.

33 - فخر الدين الرازي، التفسير الكبير، 7/ 185، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1981.

34 - ابن تيمية، مجموع الفتاوى، 13/ 144، جمع وترتيب عبد الرحمان العاصمي، مكتبة ابن تيمية.

35 - الاقتباسات أعلاه ترد في:
ابن تيمية، الإكليل في المتشابه والتأويل، ضمن مجموع الفتاوى، 13/ 291-289-288.

-36 المصدر نفسه، 13/ 294-293.

37 - المصدر نفسه، 13/ 289.
تجدر الإشارة إلى أن تحديد التأويل بالمعنى الذي يدل على الأشياء والموجودات الخارجية كما تتعين في العالم الخارجي لا يمكن أن تتضح لنا أهميته إلا في ضوء بعض التصورات الدلالية الواردة عند أعلام الطبقة الأولى من الفلاسفة التحليليين من أمثال: راسل وواتهيد في (البرانكيبيا)، وفتجنشتاين المتقدم في (الرسالة)... فعلاقة التأويل بما يحيل عليه في الخارج عند ابن تيمية هي أشبه ما تكون بعلاقة العبارات اللغوية بمحتوياتها التمثيلية (contenus représentatifs) عند الفلاسفة التحليليين من الطبقة المذكورة. فكل عبارة لا تكون دالة ولا يكون لها معنى إلا بمقتضى إحالتها على محتوى تمثيلي خارجي تقيمُ به علاقة مطابقة، وحين ينتفي فيها ذلك تغدو مجرد عبارة لَغْوية أو خالية من المعنى. لهذا أُقصيت في هذا التصور الدلالي العبارات الميتافيزيقية والجمالية والأخلاقية، وعدت خالية من المعنى لافتقارها إلى محتويات تمثيلية تجعل التحقق منها ممكنا...

38 - المصدر نفسه، 13/ 289.

39 - هذا التحليل لموقف ابن تيمية هو تطوير جزئي لتحليل سابق أوردناه في سياق المقارنة بين الأسس المعرفية والأنطولوجية لجملة من المواقف التأويلية المهتمة بالمتشابه في النص القرآني، يراجع:

محمد الحيرش (2013)، ص324-304.

40 - ابن تيمية، الإكليل في المتشابه والتأويل، ضمن مجموع الفتاوى، 13/ 279.

41 - هذا التفسير محقق تحقيقا جزئيا في رسالة جامعية من إعداد:
عبد الله المطيري، التيسير في علم التفسير، جامعة أم القرى، السعودية، 1428هـ

42 - المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 168.

43 - القشيري، لطائف الإشارات، ص 41، تح. إبراهيم البسيوني، ط. 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010.

44 - القاضي النعمان، أساس التأويل، ص 32-31، تح. عارف تامر، منشورات دار الثقافة، بيروت، 1960.

45 - أحمد العلوي، الطبيعة والتمثال، ص 200، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1988.

46 - للتمثيل على هذا نورد جملة من الوجوه التي يُصرف إليها لفظ (الصلاة) عند الكرماني وهي: الطاعة، وتعلم العلم، والدخول في العهد والإحرام، والرحمة، وإقامة الدعوة... يراجع:
حميد الدين الكرماني، مجموعة رسائل الكرماني، ص 109، تح. مصطفى غالب، ط. 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

47 - المصدر نفسه، ص 152.

48 - القاضي النعمان، أساس التأويل، ص 27.

49 - لا ينفرد الإسماعيليون بهذا المنظور الاختلافي الجذري إلى المعنى، بل نلمسه أيضا بشكل آخر عند بعض المتكلمين والأصوليين...

50 - حميد الدين الكرماني، مجموعة رسائل الكرماني، ص 152.

51 - قد يُعترض على هذا بأن للباطنيين مرجعية قبلية من السرديات ترد عندهم على شكل أحداث وأخبار ونقول ومرويات يؤسسون عليها تأويلهم الخاص للنص، لكن هذا الاعتراض لا يغير في شيء من الوضع الاستثنائي الذي تحظى به الذات المؤولة. فالسرديات الباطنية تكاد لا تُستدعى إلا لإضفاء مزيد من المشروعية و«القداسة» على موقع هذه الذات، وممارستها التأويلية غير المقيدة. وهي إلى جانب هذا لا تضطلع بالدور نفسه الذي تضطلع به سرديات أخرى كالسرديات السنية التي يتعامل معها المفسر على أنها اقتضاءات مسبقة (préjugés) للفهم، وعلى أنها من «أمهات المآخذ» لمزاولة التفسير...

52 - القاضي النعمان، أساس التأويل، ص 29.

53 - محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، ط. 2، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، 1991.

54 - نقصد بذلك الأعمال التي خصصها الأستاذ الجابري في آخر حياته لدراسة النص القرآني واقتراح تفسير له يراعي ترتيب النزول مستندا في هذا الخصوص إلى ما جاء عند الشاطبي في (الموافقات)... وكان قد استهل هذه الأعمال عام 2006 بـ (مدخل إلى القرآن الكريم)، وعام 2008 أصدر القسم الأول والثاني من (فهم القرآن الحكيم: التفسير الواضح حسب ترتيب النزول)، وعام 2009 أصدر قسمه الثالث...

55 - يمكن مراجعة هذه المُثل في:
الزركشي، البرهان، 2/ 155 و180.

56 - نستعير هذا المفهوم من لسانيات الحوار عند فولوشينوف التي يتحدد فيها التبادل الحواري بين الذوات اللغوية استنادا إلى ما يتيحه أفق تقويمي في مجتمع معين من أحكام وتقويمات منها يستمد المتحاورون مواقفهم التي يصدرها بعضهم على بعض، وعليها يتكئون في بناء تقويماتهم المختلفة لموضوعات حواراتهم. وتتخذ هذه التقويمات شكل قرائن قيمية (indices de valeurs) تتجسد في البنية اللسانية للحوار... يمكن مراجعة هذا المفهوم في:
V.N. VOLOŠINOV, Marxisme et philosophie du langage : Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage, Tr.fr., Patrick Sériot et Inna Tylkowski, Préf., P. Sériot , Lambert-Lucas, 2010.

57 - أبو بكر بن العربي المعافري، العواصم من القواصم (النص الكامل)، ص 249، تح. عمار طالبي، ط. 1، مكتبة دار التراث، القاهرة، 1997.

58 - ابن جزي، التسهيل لعلوم التنزيل، 1/ 15، تح. محمد اليونسي وإبراهيم عوض، أم القرى للطباعة والنشر، القاهرة.

59 - المصدر نفسه، 1/ 16-15.

60 - تقدم الظاهرية في مجال الشرعيات نموذجا لافتا لذم الاختلاف واستئصاله من النصوص الشرعية...
يراجع على سبيل المثال باب (ذم الاختلاف) في الجزء الخامس من (الإحكام في أصول الأحكام) لابن حزم، بتحقيق أحمد محمد شاكر، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.

61 - آرثر جفري، مقدمتان في علوم القرآن: مقدمة كتاب المباني ومقدمة ابن عطية، ص 186.

62 - تحقيق محمد رضوان الداية، ط. 3، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، 1987.

63 - نسبة هامة من الكتب التي صنفها القدماء في مسائل الاختلاف سواء في علوم التفسير أو في علوم أخرى (كالفقه والنحو) جاءت عندهم موسومة بـ (**الإنصاف في...**)، وكأنهم يعبرون بذلك عن أن مسائل الاختلاف هي مما ينبغي النظر إليها في الآن نفسه من زاويتين متكاملتين: معرفية وأخلاقية...

64 - الغزالي، إحياء علوم الدين، 1/ 435.

65 - السيوطي، الإتقان، 4/ 197.

66 - الزركشي، البرهان، 2/ 155.

67 - نحيل، بخصوص الصيغة التي تتجاور بها العلوم وتتواصل في ما بينها داخل موسوعة ما، على:

- E. Morin, La méthode, T. 1, pp. 19-20, Seuil, 1977.

68 - الزركشي، البرهان، 2/ 176.

69 - لتتضح أهمية التحليل الذي نخص به مبدأ الإنصاف في تأويليتنا القرآنية، نحيل من باب المقارنة على ما انتهى إليه العلامة جون غريش بصدد هذا المبدإ في التأويليات الحديثة، وخاصة في التأويليات العقلانية للنصوص الدينية المسيحية. فقد تفضي هذه المقارنة بالقارئ إلى تبين ملامح الغنى القيمي الواسع الذي يميز تأويلياتنا القديمة؛ وهو الغنى الذي يحتاج إلى دراسات جادة ودقيقة للوقوف على عمقه وأبعاده، وخاصة عند مقارنته بأخلاقيات التأويل على نحو ما تنشغل بها فلسفات التأويل الحداثية وما بعد الحداثية... يراجع على سبيل المثال:

- J. Greisch, Le principe d'équité comme âme de l'herméneutique (Georg Friedrich Meir), Revue de métaphysique et de morale, Vol. 29, n° 1, 2001.

- G. Vattimo, Etique de l'interprétation, tr. Fr., La découverte, 1991.

70 - من باب جواز الاستطراد أدعو القارئ أن يتصور ما إن كان وقوع مثل هذا الأمر اليوم ممكنا بين مهتمِّين بالحقل الديني من حساسيتين متعارضتين...



الزبير مهداد

التسامح وسلامَة النفس البشرية عند ابن حزم الأندلسيّ

ابن حزم الأندلسي

أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم، ولد بقرطبة عام 384 هـ/994 م، في بيت رياسة ووجاهة وثراء، قرأ القرآن واشتغل بالعلوم الشرعية وبرز فيها، كما درس الطب والمنطق وألف فيهما، كما ألف في التاريخ والشعر وغير ذلك من العلوم والفنون. تميز بقدرته على الانهماك في القراءة والبحث والاستغراق فيهما والتفرغ للدراسة، وكان فقيها مُنَاظِراً مُدافِعاً عن العقيدة، انْتَصَب لتصحيح المفاهيم، وتَصدَّى للفساد الأخلاقي والسياسي والاجتماعي، وكابدَ الحياة والناس، كان شافِعِيَّ المذهب، ثم أصبح ظاهريا، فاشْتُهِر بمذهبه الظاهري في الفقه، ولُقِّبَ بابن حزم الظاهري. وقد عانى كثيراً بسبب آرائه التي انفرد بها، وبسبب حِدَّته في مواجهة غيره من العلماء والفقهاء، والتصدي لهم، فانبَرَوْا للتَّضْييق والتآمر عليه، وألَّبوا الجماهير، وأوْغَلُوا قلوب السَّلاطِين، فامْتُحِنَ بالنَّفْي، وقاسَى الطّرد والسِّجن، وأُحْرِقَتْ كتبه، إلا أنَّ هذه المِحَن لم تَزِدْه إلا صلابة وشدَّةً وجُرأة وثباتاً على الموقف. حتى توفي بقرطبة نفسها في شعبان عام 456 هـ/1064 م، وترك مؤلفات، بَلَغ عددها أربعمائة، بين كُتُب طوال، ورسائل قصيرة كالمقالات، اتُّخِذَتْ مراجع لكثير من المُصَنَّفاتِ التي كُتِبَتْ بعده، ومَتَحَ منها كثير من الفقهاء والعلماء، المعرفةَ والمنهجَ.

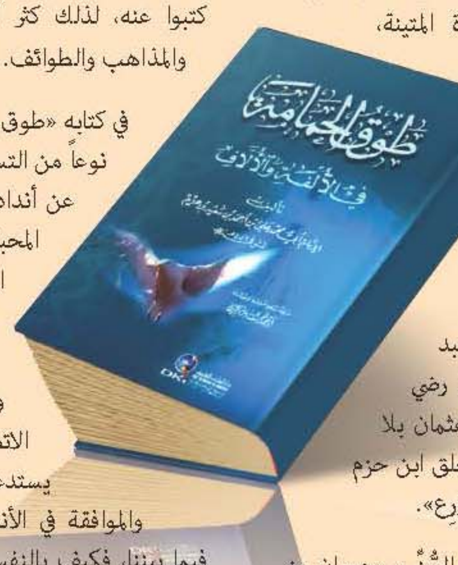
التَّسامُح الدِّينيّ

عاش ابن حزم في الأندلس، هذه البلاد التي تُعَدُّ مَضْربَ المثل في التَّعايُش وقبول الاختلاف والحوار مع الآخر. انْصَهَرْت فيها المذاهب والفِرَق والأديان، فعلى مستوى التَّسامُح الديني، تَعامُل ابن حزم وسِيرتُه تُؤشِّران لتسامُحه وقابليته للتعايش الديني حتى مع الأديان الأخرى، وما يحكيه عن نفسه يدل على تسامحه، واحترامه الآخَرَ المختلف، فقد كانت له مجالس مع مواطنيه من الديانات الأخرى، تتخللها مناقشات ومناظرات وحوارات فكرية.

عاش ابن حزم في الأندلس، هذه البلاد التي تُعَدُّ مَضْربَ المثل في التَّعايُش وقبول الاختلاف والحوار مع الآخر. انْصَهَرْت فيها المذاهب والفِرَق والأديان

كما تعايشت في الأندلس المذاهب الفقهية، والتيارات الفكرية والمدارس الفلسفية، بشكل لافت للانتباه، فالحضور القوي للمذهب المالكي الذي تبنته الدولة وعمل به الناس، لم يمنع من اعتناق مذاهب أخرى، والتعايش معها، وبعض الولاة تبنوا مذاهب مختلفة، لكنهم لم يفرضوا خياراتهم المذهبية الشخصية، وتركوا للناس مذاهبهم وعاداتهم.

ويتحدث ابن حزم في إحدى رسائله عن ظاهرة لطيفة، وهي الصّداقات القوية، والمودة المتينة، والعلاقات الحميمة التي كانت تربط بين أشخاص اختلفتْ مذاهبهم اختلافاً بيِّناً، ومن أمثلة ذلك علي بن محمد من أحفاد الحسن بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما، يصرّح بتفضيل عثمان على علي بلا تَقِيّة، مع أنه من أحفاد علي، ومحمد بنُ عبد الرحمن من أحفاد عثمان بن عفان رضي الله عنه يصرّح بتفضيل علي على عثمان بلا تَقِيّة، مع أنه من أحفاد عثمان، ثم يعلق ابن حزم ويقول «وكلاهما متكلم أديب نبيل وَرِع».



وذَكر قصة محارب بن دثار الفقيه السُّنّي، وعمران بن حطان من الخوارج الصفرية، وأنهما «كانا صديقين مخلصين وزميلين إلى الحج لم يتَحَارَجَا قَطّ». وذكر قصة داود بن أبي هند إمام السنة، وموسى بن سيار من أئمة القدرية «كانا صديقين مُتصافِيَيْن خمسين سنة، لم يتَحارجَا قط». وقصة سليمان التيمي إمام أهل السنة، والفضل الرقاشي إمام المعتزلة، «كانا صديقين مُتصافِيَيْن، وتزوج سليمان بنت الفضل». وفي مجال التعايش والتسامح المذهبي ذكر الصداقة التي كانت تربط هشام بن الحكم إمام الشيعة، وعبدالله بن زيد الفزاري إمام الإباضية ذكرهما بقوله: «صديقان مخلصان في دكان واحد، لم يتحارجا قط». فاختلافهم في الرأي لم يفسد لمودتهم قضية، واستطاعوا بتسامحهم أن يتجاوزوا الأنانية الفردية التي قد تدعو إلى مُجافاة المخالفين، وقَطْع أواصر التعاون والتفاهم معهم. هذه الروايات الحزمية تقدم نماذج متميزة في التعامل مع المختلف المذهبي والآخر دينياً ومذهبياً.

التَّسامُح النَّفْسيّ في كتاب «طَوْق الحَمَامَة...»

إن روح التَّسامُح، وروح السَّماحَة تَبدُوَان في حُسن المعاشرة، ولُطْف المعاملة، ورعاية الجوار، وَوُسْع المشاعر الإنسانية من البر والرحمة والإحسان، من الأمور التي تحتاج إليها الحياة اليومية. وهو ما كان يتصف به ابن حزم، فقد اجتمعت فيه صفات طيبة كثيرة، ذكرها الذين كتبوا عنه، لذلك كثر أصدقاؤه من مختلف الديانات والمذاهب والطوائف.

في كتابه «طوق الحمامة...» يعد ابن حزم المَحَبّة نوعاً من التسامح، فإذا كانت الكائنات تبحث عن أندادها وترتبط بمثيلاتها، فإن عاطفة المحبة لا تتقيد بهذه القاعدة، لأن المرء أحيانا قد يعشق من هو دونه جمالا وحسنا، يقول ابن حزم: «وقد عَلِمْنا أن سرّ التَّمازُج والتَّبايُن في المَخلوقاتَ إنّما هو الاتصال والانفصال، والشكل دَأَبَ يستدعي شكله، والمثل إلى الأضداد والموافقة في الأنداد، والنزاع فيما تشابه موجود فيما بيننا، فكيف بالنفس وعالمها العالم الصافي الخفيف، وجوهرها الجوهر الصعاد المعتدل، وسنخها المهيأ لقبول الإنفاق والميل والتوق، تصرف الإنسان فيسكن إليها، والله عز وجل يقول (هو الذي خلقكم من نفس واحدة، وجعل منها زوجها ليسكن إليها)، فجعل علة السكون أنها منه، ولو كانت علة الحب حسن الصورة الجسدية لوجب ألا يستحسن الأنقص في الصور، ونحن نجد كثيرا ممن يؤثر الأدنى ويعلم فضل غيره، ولا يجد مَحيداً لقلبه عنه». فالمحبة أرفع درجات التسامح، ومجتمع تسود فيه معاني المحبة يمكن اعتباره مجتمعا مُتسامِحاً.

ونقيض التسامح هو التعصب وسوء الظن الذي قد يؤدي إلى نعت الناس واتهامهم بما يسيء إليهم، ويُوغِلُ الصدور ضدهم، وهو ما أراد أن ينقله إلينا ابن حزم، حرصا منه على تبرئة نفسه مما قد يرميه به خصومه من التهم التي تتأسس على الظنون السيئة: «وبالجملة فإني لا أقول بالمراياة، ولا أنسك نسكا أعجميا، من أدى الفرائض المأمور بها، واجتنب المحارم المنهي عنها، ولم ينس الفضل فيما

فالتسامح محبة، والمحبة تسامح، فلا يمكن الحديث عن المحبة دون الحديث عن التسامح، أو العكس، فالمحبة تُرَقِّقُ الشعور، وتُهَذِّب الوجدان، وتُزكِّي النفس، ما يهيئها لأن تميل إلى التسامح، فالنفس منبع المحبة، والمحبة أصل السماحة

بينه وبين الناس، فقد وقع عليه الإحسان، ودعني مما سوى ذلك، وحسبي الله».

فالتسامح محبة، والمحبة تسامح، فلا يمكن الحديث عن المحبة دون الحديث عن التسامح، أو العكس، فالمحبة تُرَقِّقُ الشعور، وتُهَذِّب الوجدان، وتُزَكِّي النفس، ما يهيئها لأن تميل إلى التسامح، فالنفس منبع المحبة، والمحبة أصل السماحة.

واللافت للانتباه، أن ابن حزم، على ما أبداه من روح التسامح في نظرته إلى الأحكام المتعلقة بعاطفة العشق والمحبة، فإنه لم يُغَالِ في ذلك، بل انْضَبَطَ لأحكام الشَّرْع والقواعد الأخلاقية الاجتماعية، فشَدَّدَ كثيرا على فضيلة العفَّة، مُوازِناً بين التسامح مع عاطفة المحبة، وبين الالتزام بالقواعد الشرعية والأخلاقية. فالتسامح والتَّعَفُّف للنفس وللغير، هو الذي يلين القلب، ويُرَقِّق الشعور «من أفضل ما يأتيه الإنسان في حبه التعفف وترك ركوب المعصية والفاحشة، وألا يرغب عن مجازاة خالقه له بالنعيم في دار المقامة». إن التسامح والأخـوة للإنسان والأنسنة أخلاق وقيم إسلامية يحتاجها الناس لأنها دعامة الصحة النفسية.

الصحة النفسية

إن الصحة النفسية هي الشَّرط أو مجموع الشروط اللازم توافرها حتى يتحقق التَّكيُّف السليم بين المرء ونفسه، وبينه وبين العالم الخارجي، تكيُّف يؤدي إلى أقصى ما يمكن من الكفاية والسعادة لكل من الفرد والجماعة التي ينتمي إليها، وهو ما لمح إليه ابن حزم في كتابه الثمين «الأخلاق والسير». فمقياس الصحة النفسية هي التوافق الداخلي المصحوب مع حسن التكيف مع المحيط، بحيث يؤدي إلى أقصى درجة من الكفاية والسعادة.

يُحْصي ابن حزم عدداً من صفات وسمات الشخصية السَّوِيَّة، منها قبول الفرد لذاته واحترامه لها، والشعور بالرضا عن حياته؛ وَتَقَبُّل الآخرين وتقديرهم والتفاعل معهم ومبادلتهم الأخذ منهم بالعطاء لهم، والتعاون معهم، والصبر والتحمل، والاستقلالية في اتخاذ القرار، وطلب العلم والعمل الإنتاجي.

التسامح رديف الإيجابية

يوصي ابن حزم بالإحسان في التعامل والتفاعل الاجتماعي، وبعدم مقابلة السوء بجنسه، «من أساء إلى أهله وجيرانه فهو أسقطهم، ومن كافأ من أساء إليه منهم بمثل فعله فهو مثلهم، ومن لم يكافئهم بإساءتهم بمثلها فهو سيدهم وخيرهم وأفضلهم».

وبذكاء ونباهة فائقين وبمبادرة غير مسبوقة في أدبيات التربية الإسلامية، ينتبه ابن حزم إلى ضرورة إحلال الثواب والتعزيز الداخلي، محل التعزيز الخارجي لتثبيت السلوك وترسيخه وتكراره، بعرض قاعدة في بَذْلِ المعروف، مفادُها أن على من تصدى للناس بخدمتهم ومساعدتهم، وبذل المعروف لهم ألا ينتظر عاقبة بذله ومعروفه منهم، لأن ذلك عليه مدار تأليف القلوب والتأثير في الناس، وبه اتقاء الشرور من خبث نفوسهم، فيتعين على المرء أن لا يعنى بالمصالح الوقتية والنتائج النفعية المادية أو المعنوية المترتبة عن سلوكه الإيجابي مع الناس، ويجب أن يتجرد من كون عمله مشروطا بنتائجه وعواقبه التي تعززه، فالتعزيز القوي هو أن يكون راضيا نفسه عن عمله بيقين نية إرضاء الله تعالى بتجريد العمل ابتداء وانتهاء لله وحده «وابذل فضل مالك وجاهك لمن سألك أو لم يسألك، ولكل من احتاج إليك وأمكنك نفعه، ولا تشعر نفسك انتظار مقارضة على ذلك من غير ربك عز وجل».

التجربة السارة التي يُسْفِر عنها الإحسان للغير، تُعَدُّ بمنزلة ثواب ومكافأة، وقد انتبه ابن حزم إلى أهمية إحساس المرء بالرضا الذاتي عن سلوكه الإيجابي وتسامحه، وثقته في ثواب الله ونيل رضاه، الذي يعمل كداعم إيجابي وقوي للسلوك، يُسْهِمُ في تكرار الاستجابة، ويُشَجِّع على إعادة النمط السلوكي الذي أدى إلى بعث الرضا والسرور في نفس المرء. «ولا تنصح على شرط القبول، ولا تشفع على شرط الإجابة، ولا تهب على شرط الإثابة، لكن على سبيل استعمال الفضل، وتأدية ما عليك من النصيحة والشفاعة وبذل المعروف».

الدفع بالأحسن هو الأداة الفعالة للتغلب على أنانيتنا التي تهزمنا، وعلى هوى نفوسنا بِرَدْعِها عن الطبع الشهواني والطبع العدواني، إنه التسامح الشامل الذي يعترف للآخر بالحق في الاختلاف، بل بالحق في الخطأ أيضا، اعتبارا لطبيعته البشرية الهشة. وهو أيضا التَّحَلِّي بالقدرة على حُسْن الاستماع للرأي الآخر، وتفادي الغضب، وأن نحب لغيرنا ما نحب لنفسنا.

إن الدفع بالأحسن يقتضي تحسين الظن بالآخر، وطرح الأحكام المسبقة في الحوار، وفتح الباب واسعا أمام مبادلة المحبة والاحترام والوئام والتفاهم والانسجام، ثم تحقيق العيش المشترك بين الشعوب على اختلاف طبعها؛ إنما ذلك يحول دون هوى النفس والأنانية.

الأنانية نية خبيثة، تتعارض مع التسامح، وتعترض على مجرد التفكير فيه، وتقدم لنا أكثر من سبب لنبذه والإحجام عنه، وتُقْنِعُنا بأهمية الانتقام والقصاص ولذة الانتصار ومتعة الغَلَبَة، وهذا ما يزيد في القلق وعذاب النفس واضطرابها. ولا سبيل لعلاج هذا القلق إلا بالسماحة وتحسين النية والتفاؤل بالخير وتمنيه للإنسانية جمعاء. يقول ابن حزم: «رأيت أكثر الناس يتعجلون الشقاء والهَمّ

إنه التسامح الشامل الذي يعترف للآخر بالحق في الاختلاف، بل بالحق في الخطأ أيضا، اعتبارا لطبيعته البشرية الهشة

والتعب لأنفسهم من نيات خبيثة يضبون عليها من تمني الغلاء المهلك للناس، وتمني أشد البلاء لمن يكرهونه، وقد علموا يقينا أن تلك النيات الفاسدة لا تعجل لهم شيئا مما يتمنونه أو يوجب كونه. وإنهم لو صَفَّوْا نياتهم وحسَّنُوها، لتعجلوا الراحة لأنفسهم، وتفرغوا بذلك لمصالح أمورهم، ولاقتنوا بذلك عظيم الأجر في المعاد، فأي غُبْن أعظم من هذه الحال التي نبهنا عليها، وأي سعد أعظم من التي دعونا إليها؟»؛ فسماحة النفس تفضي إلى السعادة، وراحة البال والإحساس بالأمان، وسبيل لطمأنينة النفس التي امْتَدَحَها الله عزوجل كثيرا في القرآن الكريم.

ويضيف ابن حزم في كتابه قائلا: «حد الكرم أن تعطي من نفسك الحق طائعا، وتتجافى عن حقك لغيرك قادرا، وهو فضل أيضا، وكل جود كرم وفضل وليس كل كرم وفضل جودا. فالفضل أعم، والجود أخص، إذ الحلم فضل وليس جودا، والفضل فرض زدت عليه نافلة». فيربط بمهارة بين التسامح والإيجابية التي تشمل الخصال السامية، كالكرم والجود والسهولة واليُسْر في المعاملة، ولِين الحديث، ومقابلة الإساءة بالعفو والصفح عند المقدرة، والتغافل عن هفوات الناس، والبحث لهم عن الأعذار، وغير ذلك من الفضائل والشيم الكريمة.

ولا ينبغي أن يكون قاصرا على التعامل بين المسلمين، بل يتعيَّن أن يَعُمَّ التعامل بين جميع الناس، على اختلاف

إن الدفع بالأحسن يقتضي تحسين الظن بالآخر، وطرح الأحكام المسبقة في الحوار، وفتح الباب واسعا أمام مبادلة المحبة والاحترام والوئام والتفاهم والانسجام، ثم تحقيق العيش المشترك بين الشعوب على اختلاف طبعها؛ إنما ذلك يحول دون هوى النفس والأنانية

أعراقهم ومعتقداتهم، ولو كان العداء مُسْتَحْكَماً بينهم، فإن ذلك لا يُسْقِط شرط العدالة والإنصاف، ولا يُوجِبُ الظلم والاعتداء، مع وجوب التحفظ ضمانا للسلامة: «لا تُسْلِم عدوك لظلم ولا تظلمه، وساوِ في ذلك بينه وبين الصديق، وتحفّظ منه، فغاية الخير أن يَسْلَمَ عدوك من ظلمك ومن تَرْكِكَ إياه للظلم».

العِلْم للارْتِقاء بالذّات

نال موضوع العلم في كتاب ابن حزم أهمية خاصة متميزة، فالعلم في رأيه هو سبب للارتقاء بالذات، وبلوغ الكمال الإنساني، واكتساب الخصال الحميدة، ولا يقتصر مفهوم العلم على العلوم الدينية، بل يشمل جميع العلوم التي تفتح أمام العقل الآفاق الرحبة الواسعة للبحث والتأمل والاعتبار، وتُنَمِّي قدرته على التمييز الدقيق بين الأشياء وأضدادها، وتُمَكِّنُه من حسن الاختيار والإقبال على الفضائل، وتعرف ذاته وعيوبها وتكميل نقائصها.

والعلم يتطلب تعَلُّماً وجُلوساً في الحلقات ونقاشا، ومشاركة في أنشطة الجماعة وأفكارها، أي تفاعلا اجتماعيا محكوما بآداب التعلم مع الشيوخ، ومع المتعلمين والإحسان في التعامل، ومُبادَلَة مشاعر الأُلْفَة والمودة، ما يُسْهِم بشكل قوي في تحقيق التَّكَيُّف الاجتماعي للفرد، وسبيل ذلك الصبر على الأذى، وتحَمُّل شروط الاندماج بالتخلي عن الطباع والعادات والسلوكات التي تَحُولُ دون تحقيقه، أو تُهَدِّد بحصول النَّبْذ والجَفاء. فالتفاعل الاجتماعي السَّوِيّ، والتَّكَيُّف النفسي السليم، يتطلبان إلماما بِحَدٍّ أساس من الثقافة الاجتماعية، وتَعَرُّف القيم والتمييز بينها ومراعاتها، والصبر والتحمل، وتهذيب الغرائز الفطرية والسمو بالرغبات.

وبتحديده لهذه الصفات التي تلخص بإيجاز مفهوم الطبيعة الإنسانية التي تتميز بالعمل والتزام القيم الأخلاقية، إنما يدعو للإيجابية الفردية التي لا تتم إلا بتكميل ذات الفرد باكتساب العلوم، وبرصد عيوب النفس وإصلاحها، وبسعة الصدر والبحث عن الأعذار للغير، ومعاملة المُسيئين بالعفو والحسنى، وعدم مبادلتهم نفس المعاملة، والعمل لتحقيق مصالح الجماعة، والاغتباط بالصفات السامية وقوة التمييز وحسن العمل.

«لا تُسْلِم عدوك لظلم ولا تظلمه، وساوِ في ذلك بينه وبين الصديق، وتحفّظ منه، فغاية الخير أن يَسْلَمَ عدوك من ظلمك ومن تَرْكِكَ إياه للظلم»



حفيظ اسليماني

ملـــف العــدد

علـــي أومليــل وقضية التسامح

«الرِّيفُورم» والتَّسامُح

في وضعنا الراهن، الذي يعرف فوضى وانعداماً للأمن والاستقرار في مختلف بقاع العالم، تُطرح قضية التعايش والتسامح كوسيلة من بين وسائل أخرى لضمان مجتمع مُتَحَضِّر يُحِبُّ الاختلاف المحمود. إلا أن القضية أكبر من ذلك، فالتسامح مفهوم ليس من السهل والمنطقي حصره في حب الاختلاف، فقد يكون التسامح وسيلة عند الآخر لتحقيق أهداف معينة، كما أن التسامح يختلف من زمان ومكان إلى آخر حسب الظروف الخاصة بكل أمة. ولأهمية التسامح في حياتنا ارتأيت التوقف مع المفكر المغربي علي أومليل، وحديثه عن «قضية التسامح».

إن مفهوم «توليرانس» هو وليد حركة الإصلاح الديني الأوروبي، وقد نشأ ليعبّر عن تَغيُّر في الذهنية لإنتاج علاقة جديدة، وهي علاقة الاعتراف المتبادل بين القوى التي استمرت تتصارع طوال القرن السادس عشر، أي إبان الحروب الدينية. لقد حدث انشقاق داخل الدين الواحد، ثم حدث تجاوزه بالاعتراف بالحق في الاختلاف وفي الاعتقاد، ثم في حرية التفكير بوجه عام. والفكر الإصلاحي الإسلامي نفسه قد اهتم بالحديث عن قضية التسامح، لكن بطريقة مختلفة.


علي أومليل

يرى علي أومليل أنه يمكن لمن يشاء أن يقوم بمقارنة بين الإصْلاحَيْن، «ففي الإصلاح الديني الأوروبي، وكذلك الإصلاح السلفي المحدث، نجد هذه المسألة: عودة إلى مصدر كتابي أساسي. كلا الإصلاحين يعودان إلى كتاب مقدس للاسترشاد به وحده، مباشرة. يعني ذلك نبذ كل الوسائط التي تقوم دون التعامل المباشر مع النص المقدس الأصلي. معنى ذلك بتعبير آخر تخطي «التفسير» بالمعنى الواسع للتفسير: أي كل ما ينتصب كتوسط يقوم مقام الأصل، ويفرض على الفكر أن يبقى في مستوى الوسائط ولا يرتفع إلى مستوى النص الأصلي. ينبغي إذن تجاوز المذاهب والفرق واتخاذ موقع في مستوى النص- الأصل لمواجهة التغيير وتدبيره». لكن هذا لا يمكن أخذه على عموميته لاختلاف السياق والزمان والمكان.

ويستطيع من يشاء -حسب أومليل- أن يعثر على عنصر تشابه آخر بين

ففي أوروبا، وبعد قرن من الحروب الدينية، والاضطهاد الثقافي الديني، حصل الاعتراف بالحق في الاختلاف الديني، أقَرَّتْهُ مراسيم، وقوانين، ودساتير. وقد قام بالدفاع عن مبدأ «التسامح» كقيمة أخلاقية أساسية، مؤسسو الفكر الليبرالي على الخصوص، سيما وأن الاعتراف بهذا المبدأ من شأنه أن يضمن لأفكارهم الجديدة حقها في الوجود.

«الريفورم» والإصلاح الإسلامي الحديث: وهو أن كليهما استهدفا محاربة عدو واحد: «الشعوذة». من وجهة نظر أصحاب الإصلاحين المسيحي والإسلامي. «بيد أن شن الحرب على «الشعوذة» كان يهدف في حقيقته إلى تقويض السلطة الروحية التقليدية، وزحزحة نظامها، وفك قبضتها عن الجمهور الذي أصبح الآن مدعوا إلى تحويل ولائه القديم، واتباع السلطة الروحية الجديدة التي قامت لتتصدر النُّطق باسم الأمر بالمقدس، بدعوى أنها العارف الحقيقي بمقاصده». ويرى هنا أومليل أنه لا ينبغي الانسياق وراء أوجه «التشابه» بين إصلاح أصحاب مذهب الاحتجاج الأوروبي وإصلاح السلفيين المحدثين، فلن نصل إلى مرادفة حقيقية بينهما. ذلك أن نظام القداسة (أو الدين) الذي يحيل إليه، كل منهما، مختلف.

فحركة الإصلاح الديني في أوروبا ارتبطت أساسا بصراعات داخلية بين قوى اجتماعية معينة. «صحيح أن حركة الإصلاح هذه أوقدت نزاعات وحروبا بين دول أوروبية وتدخلات أجنبية لنصرة هذا المذهب أو ذاك، إلا أن النزاع كان أساسا بين قوى اجتماعية داخلية انعكس - في مستوى الرمز- في تباين تصورها لما هو مقدس. أما بالنسبة للعالم الإسلامي منذ وقوعه تحت هيمنة الغرب الحديث، نجد وضعا مغايرا تماما، نحن، هنا، أمام مجتمعات واقعة تحت الضغط الأجنبي، ومقاومته تتخذ شعارا لها إنقاذَ الهوية الجماعية، ويكون المطلوب من الدين هو أن يلعب دورا أساسيا في المقاومة وحفظ الهوية، وهو دور مزدوج، فالدين يُلْتجَأ إليه بدعوى أنه ضامن للهوية الجماعية، وهو من جهة ثانية يفرض نفسه كمعيار ينبغي أن يُقاس به ما يُضْطَر إليه المجتمع المهدد من تغيير وإصلاح».

ومن هنا نجد، حسب أومليل، أنه في المجتمع الواقع تحت الضغط الاستعماري، يحدث رد فعل مزدوج: دفاعي وإصلاحي، فإن الوعي الديني لا يعرف تناقضا حقيقيا، ما دام لا يحمل على نحو واضح وعميق آثار التناقضات الداخلية بين طبقات المجتمع الواحد. وعليه في مثل هذا المجتمع الواقع تحت الضغط الاستعماري، سيعرف طريقا آخر للإصلاح، غير الذي عرفته مثلا البلاد الأوروبية إبان حركة الإصلاح الديني، أي لن يمر الإصلاح عبر مسلسل الانشقاق، ثم الاعتراف بالاختلاف.

ففي أوروبا، وبعد قرن من الحروب الدينية، والاضطهاد الثقافي الديني، حصل الاعتراف بالحق في الاختلاف الديني، أقَرَّتْهُ مراسيم، وقوانين، ودساتير. وقد قام بالدفاع عن مبدأ «التسامح» كقيمة أخلاقية أساسية، مؤسسو الفكر الليبرالي على الخصوص، سيما وأن الاعتراف بهذا المبدأ من شأنه أن يضمن لأفكارهم الجديدة حقها في الوجود. يقول أومليل، معلقا على هذا المثال «أوردت هذا المثال لأبين فقط أن مبدأ ليبراليا كمبدأ «التسامح» سيغيّر من دلالته، بل من قيمته حين يخرج عن سياقه الأصلي المذكور. طبعا، صلاحية المبدأ في ذاته لا جدال فيها، بل هي ضرورة لفك قبضة سلطان الرأي الواحد، إلا أن الذي ينبغي التنبيه إليه هو اختلاف المقصد في الاستعمال. وهكذا، فقد اسْتُعْمِل شعار «التسامح» استعمالا أحدث ردّ فعل عكسي، وذلك حين رَوَّجَت له قوى خارجية تسعى باسمه إلى إيجاد قواعد لها داخل المجتمع الواقع تحت هيمنتها، آنذاك فَهِمَت المجتمعات المهدّدة أن التلويح بشعار «التسامح» يستهدف تفكيكها وتسهيل التدخل الأجنبي. والتاريخ الحديث للبلاد العربية يُبَيِّنُ كيف أن القوى الاستعمارية

استعملت منذ بدايات تدخلها شعارات ليبرالية مثل شعار «التسامح» و«الحرية الدينية» لتمكين تغلغلها». ومن هنا فالتسامح يُعَدُّ مدخلا لتحقيق أمور أخرى، ولعل ذلك يطرح إعادة النظر في مفهوم التسامح وضوابطه.

الاختلاف والخلاف

إن التسامح يعني قبول الاختلاف، ما عدا في مجتمع مهدد من خارج «آنذاك يعني الاختلاف في نظر أهل هذا المجتمع تشتتهم، مما يجعلهم يعطون الأسبقية لكل ما من شأنه أن يحفظ الوحدة. وهكذا تُعطى لقيم التلاحم بين الأفراد والطوائف والطبقات المكانة الأولى، ويُكبت أو يُحارب كل ما يمكن اعتباره عنصر اختلاف». ويضرب أومليل المثل لذلك بتشكل «الأمة» الإسلامية نفسها، والمقصود «بالأمة» كمفهوم يُوحِّد، على مستوى الأيديولوجيا، مجموع المسلمين. إن نشأة الأمة بهذا المعنى قد اقترن برفض كل تعددية، والدعوة دائما إلى وحدة الجماعة.

علاقة بهذا الأمر، يرى أومليل أن نشأة العلم المكتوب قد حدث لمواجهة بدايات الاختلاف، فوقع اللجوء إلى الكتابة كوسيلة لضبط المعرفة وحفظها، وتناقلها، باسم «درء الاختلاف». يقول «إن هذا يعني أن إقرار المكتوب كوسيلة لتداول المعرفة التي يضطلع بها الخاصة، أي ما يسمى بـ «العلم»، قد ارتبط ارتباطا وثيقا بنشأة الدولة كنظام سياسي في الإسلام. وهكذا، وانطلاقا من مركز: الدولة، سيكتسب النص تأويله الرسمي، وما عدا ذلك سيُنعت بأنه «اختلاف» و«خلاف». ستنشأ أيديولوجيا جماعية، مع مركز للسلطة يَدَّعِي الدفاع عنها. صحيح أنه قد أصبح من المُسلَّم به أن الحفاظ على الأمة يستلزم وجود سلطة مركزية، إلا أن هذه الازدواجية كانت أيضا مصدر تناقض للمسلمين، كما وجدوا أنفسهم موزعين بين حرصهم على وحدة الأمة، وبين طاعتهم للسلطة السياسية المُنصَّبة عليها، حين تصير موضع طعن. وحسب مبدأ شرعي معروف (قبول أخف الضررين)، فإن تَحَمُّلَ سلطة، وإن كانت مَوْضِعَ طَعْن اعتبر «أخف ضررا» من الخطر الأكبر الذي يتمثل في التهديد الأجنبي». وهذا هو المطلوب، إذ أنه من غير المقبول التضحية بالأمن والاستقرار الداخلي، على حساب التسامح، فالتسامح الذي يؤدي إلى ضرب الدولة ليس تسامحاً، وإن كان أصحاب المؤامرة يرونه كذلك للتغطية على هدفهم الحقيقي.

التسامح من منطلق الفكر الإسلامي الإصلاحي

يرى أومليل الفكر الإسلامي الإصلاحي الذي دافع عن كون الإسلام ينبغي أن يكون هو المقوِّم الأصلي للأمة، قد وجد نفسه يناقش المسألة الدينية نفسها، سيما وأنه قد وُجِد بين خصومهم من المفكرين العرب من يقول بأن بناء الأمة يقوم على عناصر قد يوجد الدين فيها، كما قد لا يوجد فيها. قد يحدث لهذا الفكر الإصلاحي أن يقبل أفكارا ليبرالية بصدد المسألة الدينية، إلا أن هذا القبول ظل في إطار تأويل ما، لهذه الأفكار.

يتجلى هذا حسب أومليل في موقف الطهطاوي من فكرة «الحرية الدينية»، فهذه لا تبلغ عنده حرية التدين من عدمه، كما لا تعني حرية النقد الديني، وإنما «الحرية الدينية» عنده أصبحت تعني حرية «الاجتهاد». فهو إذن قام بترجمة هذا المبدأ الليبرالي (الحرية الدينية) إلى هذا المصطلح الأصولي: «الاجتهاد»، الذي بمقتضاه يكون لخَاصة العلماء أن يجتهدوا في إدراج المُسْتَجَدّ من الوقائع (النوازل) تحت قواعد شرعية أصلية. بل إن توسيع مفهوم «الاجتهاد» سيُمكن من اتخاذه منهجا عاما لاستيعاب إسلامي لمُستحدثات العصر. والطهطاوي يُسَلِّم بأن «الحرية الدينية» هي «حرية العقيدة والرأي

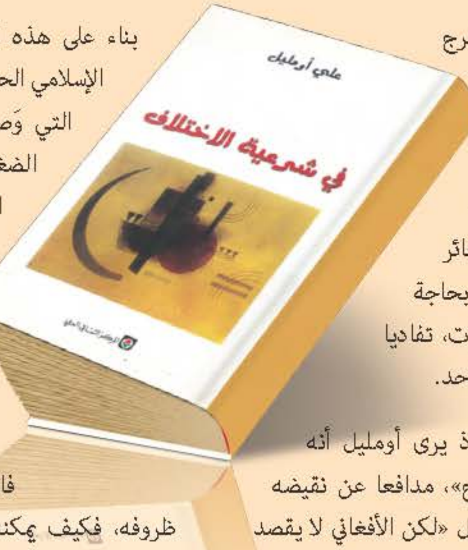
إن التسامح يعني قبول الاختلاف، ما عدا في مجتمع مهدد من خارج «آنذاك يعني الاختلاف في نظر أهل هذا المجتمع تشتتهم، مما يجعلهم يعطون الأسبقية لكل ما من شأنه أن يحفظ الوحدة...»

والمذاهب» ولكن «بشرط ألا تخرج عن أصل الدين». وهذا الأمر أصبح اليوم مُخْتَلفاً عما مضى، فقد كثرت الأصوات التي تدعو إلى الحرية الدينية واعتقاد أي دين، أو رفض شعائر دينية معينة. ومن هنا فالمسألة بحاجة إلى نقاش فكري مع تلك الأصوات، تفاديا لحدوث الفوضى داخل البلد الواحد.

ومن الطهطاوي إلى الأفغاني، إذ يرى أومليل أنه وقف من البداية ضد «التسامح»، مدافعا عن نقيضه أي عن «التعصب»! يقول أومليل «لكن الأفغاني لا يقصد «التسامح» و«التعصب» كمبدأين في ذاتهما بل يقلب الدلالة والمعيار، ليحكم عليهما من موقعه كمسلم. فامتدح «التسامح» ونبذ «التعصب» وهما، في رأيه، دعوة تُخفي قصدا معيّنا وهو النيل من وحدة الأمة، مصدر قوة المسلمين».

يتساءل أومليل: لماذا يكون «التعصب» مذموما بإطلاق؟ مجيبا بأن «الأفغاني لا يرى نفسه مُقَيَّداً بمعنى آخر غير ما يؤديه اللفظ العربي، ولذا فهو لا يحمل معنىً مذموما في ذاته، ما دام «التعصب من العصبية أي من الوحدة التي هي مبعث مبادرة الأمة ومدافعة الأجنبي». وبهذا المعنى لن يكون «التعصب» عنده سوى التضامن الديني، وهو ليس بمذموم، بل ضروري حين تكون الأمة مهددة». إذن فالمسألة الأساسية فيما يخص الفكر الإصلاحي الإسلامي لا ينبغي حصرها في عدم فهمه الدقيق للأفكار التي اقتبسها واستعملها في دعواه.

من هنا يرى أومليل، أن هذا الفكر، كأي فكر آخر، لا بد وأن يصدر عن تأويل لما يتداوله من أفكار، إسلامية كانت أم غربية، قَصد إلى ذلك أم لم يقصد. فالتأويل إذن قائم بحكم إشكالية حددتها ظرفية العالم الإسلامي الحديث منذ وقوعه تحت الضغط الاستعماري. فكان «على دعاة الإصلاح أن يصوغوا أفكارهم بناء على هذه الظرفية. وهو ما جعل إصلاح المحدثين من السلفيين كالأفغاني يختلف ضرورة عن إصلاح قدمائهم أمثال الغزالي وابن تيمية».



بناء على هذه الإشكالية كان على الفكر الإصلاحي الإسلامي الحديث أن يقوم بتأويل للأفكار الغربية التي وَصلته. وكان لا بد من اختيار ظرفية الضغط الاستعماري بُعداً أساسيا في التحليل.

استخلاصا مما سبق، فالتسامح قضية شائكة، وليست بتلك السهولة التي يراه الكثيرون، من أن التسامح هو تقبل الرأي الآخر، بل القضية أكبر من ذلك، فالتسامح له حدوده، وله سياقاته. وله ظروفه، فكيف يمكننا قبول التسامح مع من نراه يريد النيل من استقرار بلدنا مثلا؟ كيف نتسامح من يريد ضرب عقيدتنا ووحدتنا الدينية تحت مسمى قبول الآخر؟ كل هذا وغيره، لا بد أن نضعه في الحسبان ونحن نتحدث عن التسامح. وتبقى القضية بحاجة إلى رؤى جديدة تراعي الظروف الحالية التي يعرفها العالم قاطبة.

يرى أومليل، أن هذا الفكر، كأي فكر آخر، لا بد وأن يصدر عن تأويل لما يتداوله من أفكار، إسلامية كانت أم غربية، قَصد إلى ذلك أم لم يقصد.



مُحمّد الشَّيخي

كتابـــات إبداعيـة

| كأس الريح

فَرَحٌ خَفِيفُ الخَطوِ يَمشِي فِي دَمِي!
مَاذا يقُصُّ البَحرُ؟
ذاكِرَتِي مُشرعةٌ.

هلْ أتْلُو كِتابَ الشَّمسِ،
أمْلأ مِن نِداءِ المَوجِ كَأسَ الرِّيحِ،
أخُطُّ كِلْمَتِيَ الأخِيرةَ،
زَفْرَتِيَ الأخِيرةَ،
هلْ تَرَى شَجَراً
يُنَوِّرُ فِي دَمِي
فِي دَهْشَةِ العُمْرِ الجمِيلِ؟!



جزء من عمل الفنان
نور الدين فاتحي



جزء من عمل الفنان
نور الدين فاتحي

صَفِّفْ مَرايَا العِشقِ
فِي وَهْجِ الظَّهِيرَةِ،
لِلقَصيدةِ وَجْهُ هَذا المـاءِ،
مُترَعَةٌ كُؤوسُ الحُلْمِ الّذي
يَأتِي وَلاَ يأتِي،
لِهذَا النَّهرِ وَجْهٌ آخَـــرُ!
قمَرٌ يُفَتِّشُ عَن سَماءِ الوَجْدِ،
حُزْنٌ دافِئٌ
يَرتاحُ فِي صَخَبِ الشَّوارِعِ،
زَفرَةٌ أخرَى تَجِيءُ
لِهذَا اللَّيلِ وَجْهٌ آخَــرُ!

-

فِي ضَحكَةِ الجُرْحِ الجَمِيلِ
أصُبُّ أشْواقِي،
لِخاتِمةِ القصِيدةِ
شهْوةُ التَّرحالِ،
وشْوَشةُ الطُّفولَةِ،
زَفرَةٌ أخْرَى تَجِيءُ
تُضِيءُ فِي جُرحِ المَساءْ!

وَطَنٌ يَنزِفُ فِي حَنينِ الوَقتِ،
لِلجُرحِ العَنيدِ
مَسْكَنٌ فِي صَبَوَاتِ القَلْبِ،
فاملأْ كَأسَكَ الأولَى
فَقَد تَكونُ الأخِيرةَ!
لِتَفتَحْ بابَ هَذا اللَّيلِ
هَا أغْنِيةٌ "لاَ تُضِيءُ"!
قَد تُضِيءُ،، تسْتَضِيءُ
مِن حَنينِ الرَّملِ،
مِن صمْتِ السَّماءْ!
زمَنٌ يَشهَقُ فِي كَمَنْجةِ الرِّيحِ
فِي مُقلَةِ ذَاكَ الضَّوءِ، فِي دمْعِ الصَّباحْ!



جزء من عمل الفنان
نور الدين فاتحي



جزء من عمل الفنان
نور الدين فاتحي

فِي ذُهولِ اللَّيلِ
أوْ فِي هَذَيَانِ الصَّمتِ
أغْرِسُ نَشـيدي.

ـ مَا الحِكايَةُ؟ يَدِي مَمْدودَةٌ!
ـ مَاذا يَقُصُّ النَّجْمُ؟
ـ هَا رائِحةُ الشَّوقِ البَعيدِ.
ـ شَجَرٌ يَمِشِي،،، !
لِهَذا اللَّيلِ وجْهٌ آخَـرُ
مَن كَبَّلَ الفَرحَةَ
فِي شَمسِ النَّهــارْ!



محمد بوجبيري

كتابـــات إبداعيـة

تَكْوين

قَبْلَ الانْفِجارِ الْعَظيم، كانَ اللّاشَيْءُ، الَّذي كانَ مِنْهُ كُلُّ شَيْءٍ، وَبَعْدَهُ، بِما لا يُحْصى مِنَ الْمَخاضِ، انْبَثَقَ مِنَ تَشَظّي الْغازاتِ وَالْعَناصِرِ السَّديمُ الَّذي تَشَكَّلَ مِنْهُ الْكَونُ عَبْرَ الْعُصورِ. هذا الأَخيرُ، بَعْدَ أَن اسْتَعادَ بَعْضًا مِنْ تَرْتيب وَتَوازُنٍ وَنِظام وَانْتِظام، وُلِدَتْ لَهُ، بَعْدَ الْمَجَرّاتِ وَالنُّجوم وَالْكَواكِبِ وَالْمُذَنَّبات، ابْنَةٌ جَميلَةٌ حَدَّ الإِدْهاش، وَحَدَّ الاغْتِباطِ سُرَّ بِها حينَ بدَتْ، بَيْنَ يَدَيْهِ، بَديعَةً وَواعِدَةً بِالْعَطاءِ. اخْتارَ لَها، لِما تَوَسَّمَ فيها مِنْ خَيْرٍ عَميم، وَغَدٍ واعِدٍ اسْمَ الأَرْضِ. هذِهِ الْبُنَيَّةُ، أَوْ الأَفْلاك عَذْراءُ حينَذاكَ غَدَتْ فيما بَعْدُ أُمًّا لِما لا يُعَدُّ مِنَ الْكائِناتِ، كانَتْ في مَهَبِّ رَجّاتٍ عَنيفَةٍ، وَهَزّاتٍ أَليمَةٍ، بَعْدَ أَنِ اسْتَباحَتْها عُصورُ الْجَليد، وَوَطَّنَتْها الْبَراكينُ وَالأَعاصيرُ وَالزَّلازِلُ الْمُدَمِّرَةُ، كَما هَدَّدَتْ بَقاءَها راجِماتُ النَّيازِكِ وَالصَّواعِقِ الْحارِقَةِ. هَذِهِ الأَرْضُ بِهكَذا مَخاضٍ عَسيرٍ، اسْتَغْرَقَ الوَضْعُ مَلايينَ السِّنين، قَبْلَ أَنْ تُزَفَّ في السُّدُم الأولى، وَسائِرِ أَرْجاءِ الْمَجَرّاتِ، بِشارَةُ وِلاداتٍ بَهِيَّةٍ، بَدْءًا بِغلافِها الْجَوِّيِّ الأَثيرِ،

وَالتَّوْأَم الإِكْسيرِ: الأُكْسجينِ وَالْهيدْرُجين، مُرورًا بِالأَشْكالِ وَالأَنْواعِ الْبَدْئِيَّةِ الْبِدائِيَّةِ الأولى لِلْحَياةِ، وَانْتِهاءً بِالشَّجَرِ وَالدَّوابِّ وَبِالإِنْسانِ، كَمِسْكِ الْخِتامِ، وَكَطَفْرَةٍ هائِلَةٍ عُظْمى في الْخَلْقِ وَالإِبْداع.

قَبْلَ الانْفِجارِ الْعَظيمِ، كانَ اللامَوْجودُ الَّذي كانَ مِنْهُ كُلُّ مَوْجودٍ. كانَ الْعَدَمُ



جزء من عمل الفنان
أمال بشير



جزء من عمل الفنان
أمال بشير

الَّذي انْطَلَقَ مِنْهُ الْقِدَمُ، وَاللابِدَايَةُ التّي سَمَّتْ فيها تيهَ الْبَدْءِ بالأَزَلِ، كَما سَمَّتْ كُلَّ قُدومٍ، إلى ما لانهايَة، بالأَبَديَّة. مِنَ الأَثيرِ، تباعًا تَوالَتِ الْمَخْلوقاتُ بَدْءًا بِالتَّوْأَمِ الزَّمَكانِ، مُرورًا بِالَّذي دَبَّ مِنَ الدَّوابِّ الرّاعِبَةِ دَهْرًا قَبْلَ أَنْ يَجْتاحَها فَناءُ النَّيْزَكِ الْعَظيمِ، وَانْتهاءً بتاريخ سُلالات الإنْسانِ، الَّذي بِدَورِهِ تَدَرَّجَ مِنْ بَشَرِيَّةٍ إلى أُخْرى، إلى أَنِ اسْتَوى، قَامَةً في الْعَقْلِ وَالْعِرْفان.

قَبْلَ الانْفِجارِ الْعَظيم، كانَ اللّاشَيْءُ، الَّذي كانَ مِنْهُ كُلُّ شَيْءٍ. بَعْدَهُ، بِما لا يُحْصى مِنَ تَعاقُبِ الْحَقَبِ، وَشَراسَةِ الأَنْواءِ، كانَ حَساءُ الْبَدْءِ، قَبْلَ أَنْ تَظْهَرَ أَحْماضُ الابْتداءِ، وَالْخَلايا الأولى لِلْحَياةِ في أَعْماقِ الْيَمِّ الْعَظيمِ، حينَ كانَ الْماءُ سَيِّدَ الْعالَمِ، إِذْ لا يابسَةَ بَعْدُ، وَلا شَيْءَ عَلى وَجهِ الْغَمْرِ، تَشَكَّلَتْ، عَبْرَ مَلايينِ السِّنينَ، الْباكْتيرْيا الأولى، الْباكْتيرْيا الأُمُّ التي تَشَكَّلَ مِنْها كُلُّ شَيْءٍ حَيٍّ، وَالرَّحِمُ لَمْ تَكُنْ غَيْرَ سَريرِ مُحيطٍ مَهيبٍ غَمْرَتُهُ، عَبْرَ الْهَشِّ مِنَ الأَتْرِبَةِ، وَالْجاهِزِ مِنَ أَثْلامِ الأَخاديدِ وَالتَّشَقُّقاتِ، تَسَرُّباتُ فَورانِ وَغَلَيانِ الأَمْواهِ الصّاعِدَةِ هُروبًا مِنْ أَتونِ جَحيمِ صُهارَةِ الْماغْما الرَّهيبِ، في أَقْصى مَرْكَزِ الدّائِرَةِ الْمُتَّقِدَةِ في عُمْقِ أَعْماقِ الأَرْضِ. في ذاتِ الْبَرْزَخِ، بَعيدًا في جَوْفِ الأُقْيانوسِ، امْتَزَجَ، في لَيْلِ أَعْماقِه الْفارِغَةِ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ حَيٍّ، السّاخِنُ الْمُلْتَهِبُ بالْبارِدِ الْمُتَجَمِّدِ، فَحَدَثَ ما يُشْبِهُ الصَّدْمَةَ الْحَرارِيَّةَ، أَوِ التَّماسَّ الْكَهْرَبائِيَّ بَيْنَ سالِبٍ وَموجَبٍ، فَشَرَعَتْ مُعْجِزَةُ الْحَياةِ في الْحُدوثِ.

في ذاتِ الْبُهُمِ الأولى،
قَبْلَ مَجيءِ السَّماءِ،
وَما يَلي فيها مِنْ أَباهيمَ،
وَأَتاييه الابْتداءِ،
وَضَعَ الأُكْسجينُ الْيَدَ في يَدِ الْهيدْرُجينِ،
وَقَرَّرا،
لِما لا يُحْصى مِنَ الأَبَدِ،
صُحْبَةَ وَفاءٍ لا يَحُدُّها انْتِهاء.
وُلِدَ لَهُما طِفْلٌ أَبْهى مِنَ الْبَهاءِ.
هذا الطِّفْلُ اخْتارا لَهُ مِنَ الأَسْماءِ:
اِسْمَ الْماءِ.

في ذاتِ الْقَديمِ الْقَديم، بَعْدَ مَجيءِ اللّيْلِ وَالنَّهارِ، كانَتْ آلِهَةُ الأَعالي، بَيْنَ الْحينِ وَالآخَرِ، تَنْزِلُ، وَتَمْشي بَيْنَ النّاسِ في الْحُقولِ. ساعَتَها كانَتِ الْهُدْنَةُ بَيْنَ الأَرْضِ وَالسَّماءِ. كانَ الإِنْسانُ، حينَ لَمْ يَكُنْ بَعْدُ لا وَعْدٌ، وَلا وَعيدٌ، وَلا بِشارَةٌ، أَوْ نَذيرٌ، وَلا جَنَّةٌ، وَلا سَعيرٌ يُجالِسُ الأَرْبابَ، وَيَأْنَسُ بِأُلْفَتِها. وَقَد

يَعْشَقُ كَبيرُهُمْ، كَما صَغيرُهُمْ، حَسْناءَ مِنَ الإِنْسِ، أَوِ الْجِنِّ، وَيَسْكُنانِ، كَما يَسْتَكينانِ في وادي الأُنْسِ. لَمْ يَكُنْ، ساعَتَها، غَيْرُ الْحُبِّ عَلى وَجْهِ الأَرْضِ. بَعْدَها، بِعِدَّةِ أَجْيالٍ وَسُلالاتٍ، سَما الإِنْسانُ بِالأَرْبابِ، وَجَعَلَها، في الْغَيْبِ، وَراءَ حِجابٍ. اخْتَلَفوا، حينَذاكَ، في شَأْنِها، وَمَنْ تَكون، وَادّعى كُلٌّ، حَدَّ التَّعَصُّبِ، حَقَّ الانْتسابِ. ساعَتَها، شَرَعوا في أولى الْحُروبِ الْمُقَدَّسَة

في ذاتِ الَّذي كانَ، وَحْدَهُ هَسيسُ الْعَراءِ، وَحْدَها عَرَباتُ الرِّيحِ الصّاخِبَةُ في الْمَضايِقِ الْعُلْيا، وَحْدَها الْغُيومُ النّازِلَةُ مِنَ الْفِجاجِ صَوْبَ الأَراضي الْواطِئَة، وَحْدَها شَساعَةُ أَمْداءِ وَخُضْرَةٍ وَماءٍ، وَحْدَها السَّماءُ الْحُبلى بِالْمَعْلومِ مِنَ الْغَيْمِ الْواعِدِ بِالأَمْطارِ، وَحْدَها السَّماءُ الْحُبْلى بِالْمَجْهولِ مِنْ كَوارِثِ الأَنْواءِ. وَحْدَهُ الْغابُ الطّافِحُ بِما احْتَوى. وَحْدَهُ الْعَراءُ الآهِلُ بِكائناته، بِالأَفْيالِ وَالأَذْبـابِ وَالْخَراتيتِ، بِبَقَرٍ لَمْ يُرَوَّضْ بَعْدُ، بِالتُّيوسِ وَعَنْزاتِ الْحافّاتِ الْمَنيعَةِ، بِالأَفْراسِ وَالأَحْصِنَةِ الْعَصِيَّةِ، بِالْجَواميسِ وَالْخَنازيرِ الْجَموحَةِ، بِالْوُعولِ وَالأَيائِلِ النّافِرَةِ، بِالأُتُنِ وَالْحُمُرِ الْوَحْشِيَّةِ، بِالنُّمُرِ وَالْفُهودِ الضّارِيَّةِ، بِالدُّجُجِ وَالأَدْياكِ الْبَرِّيَّةِ، وَبِما لَمْ يُدَجَّنْ بَعْدُ مِنْ بَطٍّ وَقَطَطٍ وَطَواويسَ. آهِلٌ هَذا الْمَدى بِالْقَنافِذِ وَالسَّلاحِفِ، بِالضِّباعِ وَبَناتِ آوى وَالسِّباعِ، بِالثَّعالِبِ، بِالسَّناجِبِ، بِالأَرانِبِ، بِالذِّئابِ، إِلى آخِرِ دَوابِّ تِلْكَ الأَراضي الْبَعيدَةِ الأولى. كانَ الْعالَمُ، وَقْتَها، يَتَشَكَّلُ بِاتِّجاهِ الْمَعَنى، وَالسُّلالاتُ الأولى شَرَعَتْ في الانْتِقالِ الْبَطيءِ مِنَ الدَّبِّ إِلى الْمَشْيِ. كانَ كُلُّ ذلِكَ غِبْطَةً بَيْنَ يَدَيِ الْكوسْموسِ السّاهِرِ عَلى كائِناتِه الْبَديعَةِ.

غَيْرَ بَعيدٍ، مِنَ الَّذي أَمْسى، ثُمَّ صارَ، كانَ الَّذي طَرَدَتْهُ السَّماءُ يُقيمُ في الدَّهْشَةِ، وَيَسْتَقْرِئُ كِتابَ الْكَوْنِ الْمُشْرَعِ عَلى الْفُضولِ وَالاسْتِغْرابِ وَلَذَّةِ تَحَسُّسِ وَتَلَمُّسِ الأَشْياءِ. بِحَذَرٍ وَخَوْفٍ يُطيلُ النَّظَرَ، حَدَّ الشُّرودِ، في الْمَدى الْبَعيدِ، يُلِحُّ السُّؤالُ، أَوْ ما يُشْبِهُ السُّؤالَ، وَلا يَجِدُ غَيْرَ خَرَسِ الْحَيْرَةِ جَوابًا. حَتّى الظِّلُ، الَّذي لا يَدْري لَهُ سَبَبًا، يُدْهِشُهُ، وَكُلَّما سَعى إِلَيْهِ لا يَلْوي عَلى فَهْمٍ، وَحينَ يَنْأى، هارِبًا مِنْهُ، بِذاتِ السُّرْعَةِ الْفائِقَةِ، يُلْفيهِ راكِضًا خَلْفَهُ تارَةً، وَإِلى جانِبِهِ تارَةً أُخْرى، كَما لَوْ أَنَّهُ يُجاريهِ وَيُسابِقُهُ، بَلْ وَيَبُزُّهُ عَدْوًا، حينَ يَراهُ أَمامَهُ عِمْلاقًا عَلى الصُّخورِ. ذاتُ الظِّلِّ يَخْتَفي كُلَّما عَبَرَتْ فَوْقَهُما غَيْمَةٌ رَمادِيَّةٌ، أَوْ كُلَّما خَيَّمَ الْمَساءُ. حينَئذٍ لا يَدْري لِمَ يَتْرُكُهُ وَحيدًا في الدّاجي مِنَ اللَّيالي الْموحِشَةِ الطِّوالِ، يَغْتَمُّ وَيَحْزَنُ، لكِنْ، ساعَةَ الْخُروجِ مِنَ الْكَهْفِ، كُلَّما لاحَتْ في أَفْلاكِها الشَّمْسُ، يَسْعَدُ وَيَسْتَعيدُ بَعْضًا مِنْ سَكينَةٍ، وَقَدْ يَرْقُصُ فَرَحًا، لأَنَّ الأَنيسَ الظِّلَّ عادَ كَيْ يُلازِمَهُ، كَما لَوْ أَنَّهُ الرَّفيقُ الْوَفِيُّ الأَمينِ. بَعْدَها، في تِلْكَ الْوَحْشَةِ الَّتي طابَ لَها الْمَقامُ، فَأَزْمَنَتْ، وَجَدَ في الظِّلِّ خِلًّا



جزء من عمل الفنان
أمال بشير



جزء من عمل الفنان
آمال بشير

يُؤْنِسُ في النَّهارِ وَحْدَتَهُ، وَفي اللَّيْلِ يَتْرُكُهُ كَيْ يَنامَ، بَعْضَ الْوَقْتِ، وَيَسْتَريحَ مِنَ الْعَدْوِ هُروبًا مِنْ خَطَرٍ وَشيك أَوْ بَحْثًا عَنْ ثِمار وَماء.

لَـمّا ذاتَ عَطَشٍ أَوَّلٍ، أَرادَ أَنْ يَشْرَبَ مِنَ الْحَوْضِ، رَأى وَجْهَهُ عَلى صَفْحَة الْماء. ذُعِرَ وَقَفَزَ خائِفًا إلى الْوَراء. لَمْ يَفْهَمْ بَعْدُ أَنَّ ذاكَ الْوَجْهَ، الَّذي انْعَكَسَ عَلى أَديمِ الْماء، وَجْهُهُ. ذَهَبَ إلى حَوْضٍ آخَرَ، تَكَرَّرَ الْمَشْهَدُ، فَازْدادَتْ حَيْرَتُهُ. جَرَّبَ أَحْواضَ ماء أُخْرى. ذاتُ الشَّيْءِ يَحْدُثُ. لَـمّا اسْتَبَدَّ بِه الْعَطَشُ أَغْمَضَ عَيْنَيْهِ، وَشَرِبَ بِرَغْمِ أَنْفِ ذاكَ الْوَجْهِ في الْمِرْآة. اكْتَشَفَ أَنَّهُ لَمْ يُصَبْ بِأَذىً، وَمِنْ دونِ إِحْساسٍ بِالْعَطَشِ يَتَرَدَّدُ عَلى حَوْضِ الْماء وَيَشْرَبُ. هكَذا إِلى أَنْ جَعَلَ مِنْ ذلِكَ الْوَجْهِ أَليفًا وَأَنيسًا آخَرَ يُبَدِّدُ بَعْضًا مِنْ إِحْساسِه بِغُرْبَتِهِ في هذا الْعالَمِ.



محمد بودويك

كتابــات إبداعيــة

شعر

كمــن جلـــس إلى مائدة البحر



جزء من عمل الفنان
فؤاد شردودي

أَلْهو بالبحر.

أَقْعَسُهُ كمحارم الأوراق.

بعد الأكل،

أَمَزِّقُ الموجَ

قِطَعاً.. قِطَعاً،

وأصنع منه مراكب لطفولتي.

البحرُ على الطاولة،

لاَ زَوَرْدِيٌّ مغسولٌ،

يرنو إلى السماء وهي

تَنْدِفُ نجوما

تقع فوق أكتاف الجبال،

وبَرانِسِ القرى،

وهاماتِ الأشجار.

العرباتُ غاطسةٌ في الثلج الذي

يُلَوِّنُ، بالرمادي الفاتن،

شعوراً مُسْدَلَةً،

وأخرى شعثاءَ،

وجوها بُلْقاً،

ولِحىً مُدبَّبة.

وها أنا أعود إلى لملمة المِزَقِ،

وإلى إنتاج الموج،

وطيِّ وجه البحر كي أعلقه قصاصاتٍ ورقيةً،

زرقاءَ وزُمردية على جدار المبنى القديم

قصاصاتٍ تتحول بعد النفخ فيها،

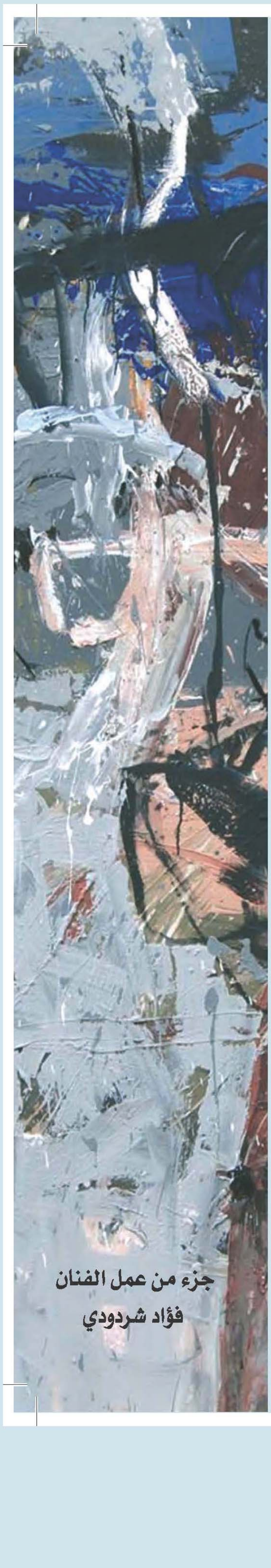
إلى أجنحةٍ تَسْكُبُ ريشها الفضيَّ الناعم،

في آنيةٍ مُنَمْنَمة من

طرازٍ فاطميٍّ أو سَلْجوقي،

أضعه في سُرَّةِ البيت،

قُرْطاً للذكرى،



جزء من عمل الفنان
فؤاد شردودي

وغمامةً تسرح بالمتاهِ الكائنِ

بين السبابة والإبهام.

أدق بقبضتي على الخزان – الألمنيومِ للكون،

فينتشر أشتاتا، عطرُ الموج،

أحلافا، صفوفُ الطير.

أصنافا، نجومُ الحفل والضفاف،

وكِسَراً، زُجاجُ الكينونةِ المفتوحُ على بَالْكونْ من النّايلونِ الخالص يرفرف على مرمر صدر الحبيبة المُمَدّدة كالتقوى في جيب الغيب، وسَجّاد الكوثر، وجذع خيزرانة مُعَمِّرةٍ.

وعلى الأزهار المُخْتالات الميّاساتِ كأنما في أرجوحة ملائك يصخبون كالأطفال، يحط نحل الأماني كمثل جيش يضج بالسواد الفادح وهو يحمل رايات العسل، وبيارق الحلوى، والطنين عبر مساحة تصل الأذن بالأذن، والصوت بمكبر الصوت، والضوضاء الحالمة بركاب النساء المخفورات بوعول الحكايا، وعولِ الجبال النائمة في أحضان البرد والعشب المقصوص، والفجر النديِّ البليلِ الوَعْرِ.

أدق الخزان الخرافي فتلتمع الندوبُ في الأفقِ المضطرب..الأفقِ الذي يُفْرِدُ لي يَدَيْنِ حانيتين، يمسح على شعري كما فعل المسيح بعصبة المنتظرين الطامعين إذِ غمرهم بزيته النبوي



جزء من عمل الفنان
فؤاد شردودي

وعَمَّدَهم بماء الأردن، وألقى بسر المعجزة في أبدان الطائرين، وأرواح المُقْعَدين، وما جمَّدَ بحري ليركبه من دون بَلَلٍ، من دون هبوط إلى القاع، ولا حوّله إلى نبيذ يجري من تحتي كلما ظمئت وَرَدْتُهُ ليغيب لُبّي ساعةً ثم أُفيقُ على جمر الغضا، ومنجل الحقيقة، ونعيق الغراب، وأضغاث الواقع، ومجاري الأيام العطنة.

أَحْملُ الطريقَ على ظهري

أسعى بها ضاربا في مناكب الأرض.

أنا الجوال –القوال- التالف – السالف – الموتور- المسحور– المرقوم المحموم- الضال – الدال – المجنون – المأفون – الحالم الظالم – الآفل الزائل – الترابي – الغرابي- المنقوص المنحوس - الشاك المشكوك المهلوك – المغلوب – المعطوب – المطلوب – المسلوب – المخذول – المرذول – العاصي – القاسي – الخائف – الزائف - المارق النافق - وهلُمَّ.. هَلُمّاً.. هَلُّمَ.

ولك يا موجُ أن تعلوَ حتى تناطح قرن الهَملايا، أو جبال الأولمب حيث الآلهة يرقصون بعد وليمة من أعشاب البحر، وكما الرعود المزمجرة، ورخويات من أمطار السماء الضاحكة، والدهشة تتكور بأشواكها وإبرها مثل قنفذ الحكاية، على ملاحف التلال، ورطوبة المخطوطات.



جزء من عمل الفنان
فؤاد شردودي

لك يا موجُ أن تغيضَ فأستصرخُ نوحاً،

أو تغيضَ فتصبحَ قطرةً تَعُجُّ بالبكتيريا، وتتلاشى.

لك أن تَحيدَ وتُبيدَ وتُعيد الكَرَّة،

فأنتَ سائرٌ إليَّ مهما اختفيتَ.

سأعيثُ فيك تمزيقاً،

وحين أَعْيا، ويعتريني فالجُ وارتجافٌ ونَوْسُ ذُبالةٍ،

أسحبك من ذيلك الطاهر،

وَأُزَرْكِشُ بلونك بِملْحِك، شاهقاتِ المنائر

وأنام فيك كالأُسْروع، أَعْلِقُ بِهُدْبِك وناصيتك

رجاءَ عافيتك

حتى تَكونَ جناحَ عِزٍّ وكبرياءْ

للبحارة السماويين،

للحيتان الفضية الآهلةِ والمأهولة،

للنوارسِ تَزْعَقُ في صباحات الأرجوان،

ومساءاتِ العقيقِ المخضوبة بدماء الأبالسة العائدين،

وللأفق ينقبض عميقا

فاتحا الطريقَ أمام السماء لتلثم وجه الماء،



جزء من عمل الفنان
فؤاد شردودي



جزء من عمل الفنان
فؤاد شردودي

وتَطْبَعَ قُبلةً محمومةً على جبين السّيرينات المنتظرات في الأعماق، يعزفن للجن والملائكة، لحن الأبدية، ويُعِدْنَ للماء.. لذاكرة الماء، وللكون، سِرَّهُ إذ كان أعمى، فأضاء فجأة في لحظة مدونة في لوح الغيب، ودفتر النشأة والتكوين.

أقول للموج المتلاطم على يدي،

الساكنِ بين أشعاري:

ـ مرحى !.

وللبحر :

عِمْ صباحا، فأنت في حوزتي،

وللجميلة التي تنام في كَفِّ وردةٍ مُنَدّاةٍ :

قتيلُكِ تابْ.

وَها هُوَ ذا يهْذي،

ويدفعُ الحسابْ.



محمد أحمد بنيس

الرصاصُ كان ثقباً في النسيان

أخيرا انتهت الحرب.
صافح القتلى بعضهم البعض،
تبادلوا السواعد
والأنفاس
وعلب الدمع الصغيرة.
نزلوا إلى النهر،
غرسوا ما تبقى من رصاص،
ثم أرسلوا بنادقهم
إلى متاحف السماء.
أيقظوا أيامهم البعيدة،
دحرجوها



جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي

على شعاع خفيف،
وتركوها تستحم في رؤوسهم،
تابعوا طريقهم
حتى بعد أن نفد الضباب
وأوشكت الحرائقُ
أن تشب في ظلالهم.
لم يكن الأمر
أكثر من خدعة
تسللت إلى نومهم،
اكتشفوا أن الرصاص
الذي غرسوه
كان ثقبا في النسيان.



جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي

جوقةُ سراب

تجلس إلى أفكارك
تقشرها واحدة تلو الأخرى،
تستخلص وجهك
بينما أنت نائم
في حياة أخرى.
ترى نفسك
وَهْيَ تلهو بك
نكاية في نفسك.
وحتى لا يختلط عليك الأمر،
تُعِيد الأفكار إلى صاحبها
وَتدَعُ جوقة السراب
تُكمل رحلتها
في رأسك
مثلما يحدث
في هذه القصيدة



جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي



جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي

نكايةً في الدمى

هذه العرباتُ
التي تتزلج بالداخل،
لا أحد يلتفت إليها
حين تحمل أخطاءنا
وتُلقي بها عند أقدام الآخرين

أسمعُ وقعها
بينما ظلي يغادر
بنفس الرصاص الذي جاء به

لا يابسةَ
لنتزلج كما يفعل القراصنة
في أعياد الميلاد،
لا شيء..

فقط، عرباتٌ
لا يلتفت إليها أحد،
لكنها (للإنصاف)
تكبرُ نكايةً في الدمى

بانتظار بورخيس

أنتظر بورخيس
في مقهى La Biela *،
يدخل وبيده باقةُ ظلام
وكتابٌ عن حانة الموتى
وفكرةٌ عن جسورٍ تسافر في الزمن

يُقلب نظرته
وقد آمن بقدرة الصِّفر
على تحلية لَمبة النسيان.
كان قلقا بشأن حقيبته التي تحتضر في جنيف،



جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي



جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي

والرواية التي تنزف في صدره،
والأخطاءِ التي أذابها
على شرف أبطاله

لم ينتبه إلى العميان
الذين يقرعون ذاكرتي،
ولا إلى الدخان الذي يعلو عينيه،
ولا حتى إلى الجبل
الذي يموء عند قدميه

بينما أعيد هذه القصيدة إلى رأسي،
كان بورخيس يُحدثني
عن آفة النظر من الأعلى.

....

* مقهى تاريخي في بوينوس أَيْريس كان يرتاده بورخيس.

تَمْشِي في مَناكِبِــها

حمو اولغــازي

ابدأ بك،
يا ربي جد علي حاجتي عندك،
لا أحتاج إلى واسطة تهب لمن تشاء، بقدرتك،
حتى وإن اعترض الغير،
لا أحد يشارك سيدي في حكمه.

هاتِ،
احْكِ يا لساني أحوال هذا الزمان
كلامي هذا يحكي ما جرى
كلامي هذا يعني ما مضى
أما ما هو آتٍ،
لا ندري ما الذي يحمله معه.



جزء من عمل الفنان
صلاح بنحكان



جزء من عمل الفنان
صلاح شحكان

لمَّا خلق ربي هذه الدنيا وبَسَطَ الأرض،
وخلق الأنهار والجبال والسهول،
وجعل فيها البحار والسماوات والماء،
وخلق الطيور والوحوش،
كُلّ لسبيله يسعى،
والشمس،
أَمَرْتَها، يا ربي، لِتَكْشِفَ الأيام،
وجعلتَ النجوم والقمر تظهر ليلاً.

لم يغفل الواحد الموجود أي شئ،
وبعدها خلق الإنسان على وجه الأرض،
وجعل الناس قبائل يمشون في مناكبها،
الرزق مضمون للجميع، وكُلّ يبلغ نصيبه
لكل مخلوق رزق،
لم يغفل أحدا
لكن الروح واحدة،
لا يوجد منها اثنان عند بشر.

عند الموت يستوي الغني والمُعْوِز،
الآخرة تلاحق الجميع دون أن تسأل.
من وصل أجله تأخذه
لو كان الارتشاء ينفع،
لَفُقْتُمُوني يا ذوي المال والجاه.

أنتم تَحْيَوْنَ، وأنا أمُوتُ،
لن أنال شيئاً
لكنني أحمد الله الذي قال:
كل من جاء من التراب، إلى التراب يعود.

لا يستثني الحسابُ أحداً عند الموت
المَدِينُ لي،
سيبحث عني لتبرئة ذِمَّتِه
من كنتُ مديناً له،
لاسبيل للإنكار،
لا مجال للتقاضي.
لو الأمر كالحياة الدنيا لخلَّصَني اليمين،
لكننا بين يدي الحق سواسية،


جزء من عمل الفنان
صلاح بنجكان



جزء من عمل الفنان صلاح

ليس بإمكان أحد القول:

أمنح هذا وأحرم ذاك،

فأنا أُحاسَبُ عن أفعالي،

لا عن أعمالكم

الإخوةُ يفترقون، لا أحد يتذكر الأخوة

كل واحد يبحث عن كل من أساء إليه

يؤدي له دينه، حتى وإن لم يطالبه به

لا مفر، لا شيء يمكن التَّسَتُّر عليه كما في الماضي

النملة تمسك بالجمل، ويقدم لها البيعة

لم تعد العظمة تُخَلِّص أحداً

كل البشر سواسية،

كل من اسْتَقْوَى في الحياة الدنيا يصير في الآخرة هزيلاً.

- ترجمة هاشم الجرموني (كلية ألآداب و العلوم الإنسانية سايس فاس)
- هذه القصيدة للشاعر الأمازيغي حمو أولغازي من منطقة آغبالو بالأطلس المتوسط. و يعتبر من رواد الشعر الأمازيغي الشفاهي الذين أبدعوا و خلفوا موروثا شعريا غنيا ألهم الأجيال المتعاقبة.
- هذه القصيدة الشعرية غناها محمد رويشة ومجموعته.

كتابات إبداعية

شعر

صَدِيقَتِي الأرْضُ

أمل الأخضر





عَقارِبُ الْمَجاعاتِ الَّتِي لَسَعَتْكِ، الرِّمالُ الَّتِي أَغْرقتْ عَابِرِيها في لُجَجِكِ، الأساطيرُ المعَلّقةُ هُناكَ علَى شَجَرةِ السَّرْوِ الْعَجيبة، صَدى الْغاباتِ المُمْعن فِي الصَّفير، الذّبْذباتُ الْعابرةُ لأثيركِ منْ قُطْرٍ إلى قُطر، جَحَافِلُ الْجَرادِ الْغازيةُ لِفيْضِ المواسمِ، الغِرْبانُ الرّزينَةُ المُتأمِّلَةُ علَى أَغْصانِ الدَّهْشة.

أَنْفاسُ الرّاحلين.. ظلالُ أَرْواحهمُ الطَّافِيَةُ في المكَان، أَشْجارُ السِّدْرِ الظَّليلةِ و قَدْ نَاءَتْ بِثِقْلِ حَكايا الْعابِرين.

جزء من عمل الفنان
سعد بن السفاج

عُزْلة الزّاهدين، عُزْلَةُ التَّوّاقينَ، عزْلَةُ الباحثينَ عَنِ الماءِ بيْنَ فُلولِ السَّراب، عُزْلَةُ الْعَطاشى، عُزْلَةُ الهائمينَ في بِلادِكِ النَّائيات.

صَديقَتِي الْأَرْضُ...

ثَمَّةَ لَهَبٌ يَسْتَعِر في قَلْبَيْنا مَعاً، ثَمَّةَ نَوافِذُ ضَجِرَة، ثَمَّةَ دُخَّانٌ يَجْرَحُ النَّوافِذَ وَالصَّباحاتِ، ثَمَّةَ خُدوشٌ عَميقَةٌ على ظَهْرِ كَفِّكِ، كَيْفَ أُداويها أَنَا النَّابِتُ بيْنَ ظُهْرَانَيْ أَلَم.

صَديقَتِي الْأَرْضُ...

هَلْ عَلَيَّ أَنْ أَقِفَ علَى صَهْوَةِ ذُراكِ كَالنَّسْرِ الْجَسُورِ، هَلْ عَلَيَّ أَنْ أُلَمْلِمَ جِراحاتِكِ، وَأَدُسَّها في حُنْجُرَةِ شاعِرٍ كَيْ تَغْدُوَ نَاياً أَوْ رَبابة، هَلْ عَلَيَّ أَنْ أَحْشُوَ صَدْري، بِحَكاياكِ الطَّويلَةِ، وَأَبْتَلِعَ آهاتِكِ، كَيْ أَغْزِلَ قَصيدة. ؟!


جزء من عمل الفنان
سعد بن السفاح

هَلْ عَلَيَّ أَنْ أُبْدِعَ لَوْحَةَ الضَّوْءِ مِنْ صَباحاتِك، وَأُقَطِّرَ الْكَلِمَ مِنْ نَداوَةِ أَحْراشِك، هَلْ عَلَيَّ أَنْ أُعَمِّرَ طَويلاً

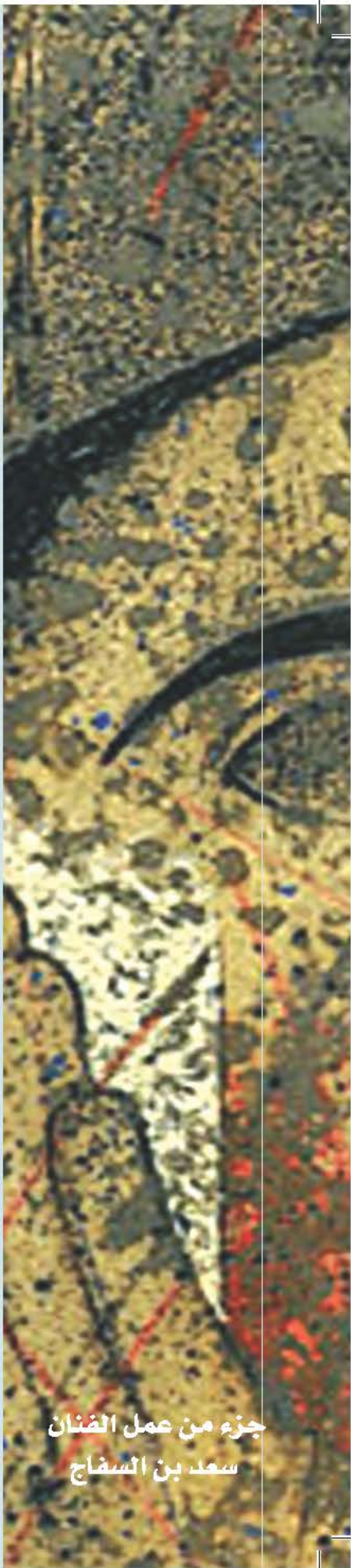
وأرتق مَفازاتِ جُروحِك، وَأَصْدَح بِالإِيقاعِ الأوبِّرالِيِّ طَويلاً، لِتَسْكُنَ أَجْراسُ العواصِف.

هَلْ عَلَيَّ أَنْ أَقِفَ مِثْلَ مُعَلِّمِ الْجَوْقَةِ، أَجْعَلَ الْغِرْبانَ عَنْ يَسارِي، وَالْحَسَاسينَ عَنْ يَمِينِي، وَالنُّسُور

فَوْقي، وَالْخَطاطيفَ مِنْ كُلّ ناحِية، أُخَفِّضَ النَّعِيبَ، وَأُعْلِي الزَّقْزَقاتِ، وَاصْطِفاقَ الْأَجْنِحَة.

هَلْ عَلَيّ أَنْ أُجَرِّبَ النَّوْمَ بَيْنَ شُقوقِ الْأَدَغالِ، وَالتَّحْليقَ فَوْقَ أَديمِ الْفَضاءِ، وَالتَّلَصُّصَ بَيْنَ فَجَواتِ الْغُدْرانِ، والنَّبَشَ في صَمْغِ الأَشْجارِ، وَالْالتِفافَ الصَّاعِدَ لِرَشيقِ اللّبْلابِ، والارْتِطامَ الْقَوِيَّ بِسَطْحِ قِشْرَتِك؟!

هَلْ عَلَيَّ أَنْ أَسْتَجِمَّ في هُطولِ الْمَزاريبِ، وَالشَّلّالاتِ، هَلْ عَلَيَّ أَنْ أَعْبُرَ كُلَّ هَذي التُّخومِ


جزء من عمل الفنان
سعد بن السفاج



جزء من عمل الفنان
سعد بن السفاج

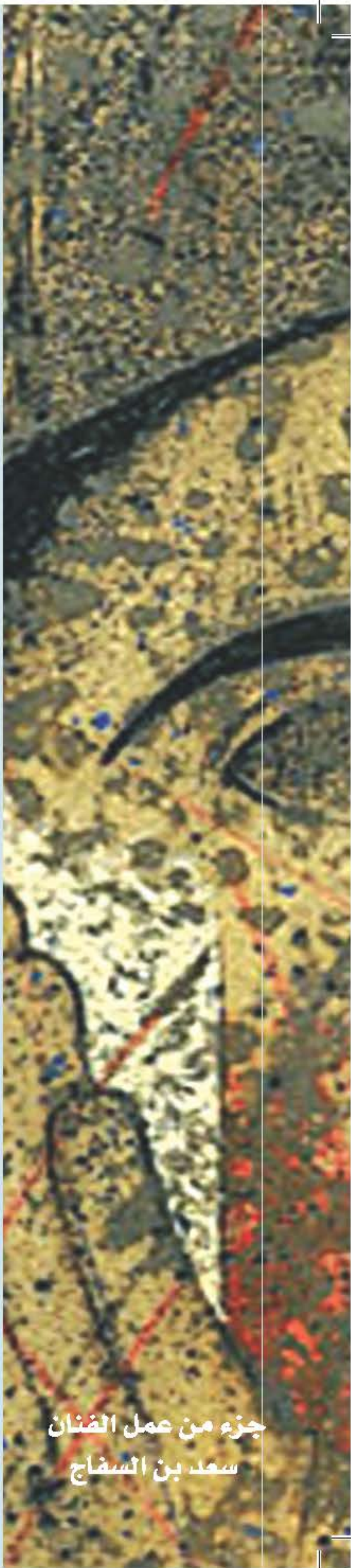
وَالسُّهُوبِ لِأَبْلُغَ نَواةَ قَلْبِكِ الْمَشْطورِ..؟!

هَلْ عَلَيَّ صَديقَتِي الْأَرْضُ، أَنْ أَبْزُغَ كُلَّ صَباحٍ مِنْ عَيْنِ الشَّمْسِ، وَأَحُطَّ كُلَّ أَصيلٍ عَلَى هَدْأَةِ النَّخيلِ، وَأُصيخَ السَّمْعَ في الثُّلُثِ الْأَخيرِ مِنَ اللَّيْلِ لِابْتِهالاتِ الْحَيارَى، وَمُناجاةِ الْمَوْتَى، ثُمَّ أَنْقُلَها كَكائِنٍ في دَفْتَرِ الْحَياة ...

هَلْ عَلَيَّ أَنْ لا أَسْتَريح.. ؟!

نَخْب صَبْرِكِ الطَّويل، نَخْبَ أَمْواتِكِ الطَّاعِنين، نَخْب أَحْبائِكِ المَيِّتين، نَخْب دَراويشِكِ الْهائِمين نَخْب، كُرومِكِ، عَصافيرِكِ، جُسُورِكِ الْمُعَلَّقَة، وِدِيانِكِ، جِبالِكِ الرَّاسِيات. نَخْب وِهادِكِ، سُيولِكِ، أُمَمِكِ

الْغابِرَة، نَخْب نَبيذِكِ الْمُدَلَّى، نَبيذِكِ الْمَهْروقِ، سَنابِلِ قَمْحِكِ الرَّاقِصاتِ، نَخْب ظِلالِ الْقُرْمُزِ الْمَسْلولِ مِنْ غِمَدِكِ الْبَحْرِيِّ، نَخْب الْأَرْخَبيلاتِ الْمُتَوَرِّطَةِ في عُذْرِيَّتِها، نَخْب فَيالِقِ الضَّبابِ الْقادِمَةِ مِنْ سَماءٍ بَعيدَة، نَخْب شَتْلاتِ الصَّبَّارِ الْمُنْغَلِقَةِ عَن صَخْرٍ عَنِيد، نَخْب تَلَويحاتِ الْبَحَّارَةِ الْغارِقَةِ في غَياهِبِ سُدومِ الْبِحارِ الْعالِية، نَخْب وَشْوَشاتٍ سِرِّيَّةٍ لِغابَةٍ لَمْ تَطَأْها قَدَمُ إِنْسِيٍّ بَعَد.



جزء من عمل الفنان
سعد بن السفاج



رشيد خالص

كتابـــات إبداعيـة

أوراق مارقة

ترجمة : عبد الهادي السعيد

مُدثّراً ببسَالتي، ها إنّي أسمع صاعداً من يسَار القصيدة فكرَ الفاجعة: شفقيّاً. مَخيطاً يُوَجّجني على قمّتَيْن من ضَوْء هُوَ سُمّ. ظِلٌّ شؤم على عينيّ يجري، قبل أن ينفضّ جروحاً حارةً. ثم أُحَدِّثُ نفسي: فلتنفجر شُمُوسيَ الدّاكنةُ ولتلطّخْ وجوهَكُمْ الطامعَةَ في الخُلد. لا شيءَ سوفَ يُؤَلِّفُ بين الحلم وتراب أعينكم. وإني لأمقتُكُم أيا أشباهي. أمقت كينونَتَكُمْ المُقَلَّمةَ كنعال مجْدوعَةٍ على دروبٍ تعب من نفسها لا تَكَلّ، وأمقت سبحاتِكم حين ترتعش من وَخْزِ صوتٍ خَرِع. يدي سليلة احتراقٍ ذي رنّة، وكل ما تقذفهُ رمادٌ وسمّ. هي ذي شراهتي تستعيد سِراجها المُطْفَأ. لست من طين إلا ظاهراً، ولستُ مَحَطَّ جدالٍ في شيء، لَهب هائج أنا، لهبٌ شبق، أنا جُهْدُ لهب يتجدّد، أنا لهبٌ يُطلِقُ اختمار هُتَامَتِه ثُمَّ يستحيل شظايا. وها أنذا أتهددكم يا من تشبهون حطبا على وشك أن يتفسّخ. وإني لذو عقاب، ونويت الضرب على دناءتكم، في حَدّها الأكثر هشاشة: ذلك النجم الهالك الذي يحسب نفسه قمراً. من يدي تنشق شلالاتُ لهب، أكمامُ زهر صلبةٌ وبراعمُ حادة. تُنجبني بَسَالتي أرزةً، فأُحِسّني صلباً كصخرٍ، شاسِعاً كألف شمس جارية. ثم تُمِضّني فكرة مُوحِشَة، فأشكل الريحَ، أغوِي اللهب وأخادع الأوهام، أنحت الماء وأقضم العدم، أُغَذِّي الحياةَ بِنُسْغِ النّار وفي كل حين أموت كيما تلتقي في داخلي الذِّرْوَةُ والسُّقوط. ثم آتي لألطِّخَ كبرياءَكُم البِكْرَ بجُثّتي التي تأخذ تاجها عن يد جيفة غرّاء. أما يدي فعائدة من بعيد... من جُرْح عتيق. فيها تلتقي كافة الصِّفاتِ الأصليةِ للجُرم. لَكَأني أحيكُ المكيدة ذاتَها منذ مليار هلال: أنا يوغورطا، نيرون، إمام الحشّاشين. عائد أنا من أقصى البعيد، حتى إنّي لأحار من أي جنس أكون بِبَشَرَتِي التي يعلوها الوحل، بإبطي الذي تحته تنمو زوائدُ أنا لها أول المندهشين. أنا الوحش: من عينيّ تتصاعد شرارات تحسبها منقوعة



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري

في حريق سرمدي. وعلى حافة الإنسانيِّ أخطو خطاي، أو لعلي أزحف زحفا كثعبان متحول... عنيفا أرسل لَـدْغَـتي ثم أَدَعُ نفسي تموت. فكل مخلوقات الليل قابعة تحت جلدي. أنا قِناعٌ لذَّاتي، أنا مملكة الحيوان الواسعة.

Tabula Raza

وقع على ولادتك يا عاشق الحرائق!
حُكَّ ثقابا طقطق لهب السعير سيفا قرمزيا وفرقعاتٍ بَتّارة
احْرِقِ الصُّحُفَ أُولاها والآتية، فُكَّ الممالك والملوك
إلى اللظى هذا العالم المتقادم
بدءاً بعصر ما قبل التاريخ - والحديثِ منه بخاصَّة
إلى جحيم الأَذَى الجَمّ البيعة!
الدينُ والرَجاء، أَرْميهِما مثلما أرمِي الكتبَ بفراديسها الموعودة
ولأُلعنَنّ! ولأرجمَنّ!
ما همني فأنا هناك
لستُ مهوُوسا بهذا العالم ولا بذاك
ولست حائراً
يكبر صدري بنَفَسيَ الواسع، نفس فَرِيٍّ وبرنين غير مسبوق:
فلتمنح الفريسةَ لي نفسها ليس طَواعية بل بِـتَعَـنُّـتِـها كاملاً، أبهى آنذاك يصير الدَّمار
الحربَ الحربَ: بوق عاج ونفط
يدي عائدة من تخوم الغياب المعتمة...
مُحمَّلة هي بالكبريت البهي ولا مناص من الانفجار
إلى الاندثار حصاة الكبرياء الملساء
وإني مدمركم بفجائية الصوت وطلقات القول
قواطعٌ كلماتي، تلفح وجوهكم والصدور، تدميكم حتى آخر قطرة
سأشعل ألف نجم في عيونكم - وكأنكم بي تَـلِـجُـون المدار - قبل أن أقطعها إرباً بمخالبَ مارقة
غبارا ستسقطون كفواكه الأقبية، قُـشُـوراً ورماداً سأجمعكم ثم أسلمكم إلى جهات الريح
(وسوف يجدونكم في كل مكان ولن يجدوكم في أي مكان)
وداخل عدمي ستصابون بالخلود.


جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري



يونس تهوش

لاندوشين

الرّاديو مخاوي اللّيل. الكَمرة مخاوية الزّين. البرّاد
منعنع. و الخبز راكب بيسْكليط عرقانة

حنا خيل تدردك على مولاها
نطلّو
نضحكو

عينين لمليح ما يحتاجو (ماسكارا)
اسْنان الذهب يتشعّاو في أتاي
الشّيباني مجروح
و stress ياكل من فرحة المراهقة



جزء من عمل الفنان
بنيونس عميروش

وجوهنا مقابلة الشما و عينينا في بيان استنكاري:

علاش التراب وهم كبير، علاش البَضاض يرَشّي

و علاش سهرة السبت تجمع كلشي:

ضحكات نص نص. ولي صالح. عرق كوكا.شارع الأمم. Blak مصيبة. مجاز مثْلي. طاكسي كبير.

و مينورا مخشعة في تمرين الباليه



جزء من عمل الفنان
بنيونس عميروش



جزء من عمل الفنان
بنيونس عميروش

العشا الاخر

لأنّ لمكتاب ناقص ملحّة و الخطوة ثقيلة ضد فْي الطريق

خرج الكاس سرحان بنص ضحكة

يتعرّى

يغراق

وايلا بقى لو شي وقت

ينبش فْي دم النبي على ضرسة الغريب

....

....

قدّام الكاس ثلج كيقرقب. قدّام الثّلج يد مقطوعة.

قدّامهم بجوج حبل كيعاني

كِ يدير حتى يربط

(كَنبري) اعوج. صبّاط ڤان غوخ. سلوقي سوريالي

- رويشة – بنادم خرافي؛ قدّر يزيد وترة.. قدّر يعمّر بار

الرؤية شجرة عريانة

صدر العشية ديما عرقان؛

هو أرض. هو صليب. هو مؤمن قادر يخرج من عين الابرة فرحان.



جزء من عمل الفنان
بنيونس عميروش



جزء من عمل الفنان
بنيونس عميروش

Périmé

الدّخان

اللّي في القلب

خمّم -دقيقة- في طبايع الشجر، - نهار- في خيالات القبر.

و دعى بالطوفان.

الطوفان دارها بلعاني

جر الصومعة، خيبة مربعة، شاعر بينوكيوي

و بقات ذبّانة عرجا شاعلة بلا خاطر

قدّامها مكرو زرگ.. ذاكرة مجروحة.. كومبارس مقلّق

چنازة شاعر

كل ليلة

تاخذ سيلفي مع robe de soirée- تعفّن- تحت بيطانها:

مسيد، بروتكال، زمان

و لغة بالو عليها الاولين



جزء من عمل الفنان
بنيونس عميروش

شعر

كتابــات إبداعيــة

مَعْزوفَةٌ صَغِيرَةٌ



نسيمة الراوي



جزء من عمل الفنان
عبد الإلاه بوعود

مَعْزوفَةٌ صَغِيرَةٌ
تَرْفَعُ سَتائِرَ القارّاتِ
سِتارَةً سِتارَةً
لِتَرَى الرُّوح شَكْلَهَا
فِي مِرْآةٍ مُعَلَّقَةٍ
فِي الجِهَةِ الأُخْرَى
مِنَ العَالَمِ

1

هَشَاشَةُ النَّهَاوَنْدْ
تَكْسِيرُ مِرْآةٍ بَعِيدَهْ
مَنْ أَنَا؟
تَقُولُ رُوحِيَ الْمُتَعَدِّدَهْ

2

أُحِسُّ بِثِقْلِ الأَشْيَاءِ الخَفِيفَةِ تَمْشِي

رُوحِي تُطْلِقُ أَسْئِلَتَهَا

فِي وَجْهِ البَحْرِ

مَنْ أَنَا؟

مَنِ البَحْرُ؟

مَنْ نَكُونُ فِي هَذَا التَّعَدُّدِ؟

3

البَحْرُ قِطْعَةٌ مِنْ ثَوْبِ السَّمَاءِ

يُطَرِّزُهَا الْمَطَرُ

يَدُ الأُفُقِ تَطْوِي أَطْرَافَ البَحْرِ

تُفْرِدُهَا :

إِيقَاعُ مَعْزُوفَةٍ زَرْقَاءَ

تَلُفُّ خَاصِرَةَ الْمَدِينَهْ



جزء من عمل الفنان
عبد الإلاه بوعود



جزء من عمل الفنان
عبد الإلاه بوعود

4

الْمَدِينَةُ تُوَزِّعُ أَصْدَاءَ الْمَعْزُوفَةِ

عَلَى أَصْوَاتِ الْمَوْتَى بِالذَّاكِرَةِ

5

الذَّاكِرَةُ شِتَاءٌ لاَ يَنْتَهِي

الذِّكْرَيَاتُ حَبَّاتُ مَطَرٍ

6

حَبَّاتُ الْمَطَرِ قُبُلاَتُ السَّمَاءِ

عَلَى وَجْهِ الْبَحْرِ

الْوُرَيْقَاتُ قُبُلاَتُ الشَّجَرَةِ

عَلَى وَجْهِ الأَرْضِ

الشَّجَرَةُ سَمَاءٌ خَضْرَاءُ

تُمْطِرُ كُلَّ خَرِيفٍ

الْمَعْزُوفَةُ سَمَاءٌ أَيْضاً

تُمْطِرُ فِي الأَمَاكِنِ الْعَالِيَةِ مِنَ الرُّوحِ

7

الرُّوحُ،

لاَ ذَاكِرَةَ لِلرُّوحِ

تَعْرِفُ بِالحَدْسِ مَوَاعِيدَ الْمَطَرِ

فَتَتَعَرَّى

8

الرُّوحُ،

لاَ ذَاكِرَةَ لِلرُّوحِ

كُلَّمَا عَطَشَتْ مَشَتْ

تَحْتَ سَمَاءٍ مَعْزُوفَةٍ أُخْرَى

9

الْمَعْزُوفَةُ، أَنْ يُرَافِقَ الهَدِيرُ الْمَطَرَ

فِي عَزْفٍ ثُنَائِيٍّ عَلَى آلَةِ البَحْرِ



جزء من عمل الفنان
عبد الإلاه بوعود



جزء من عمل الفنان
عبد الإلاه بوعود

10

الْمَعْزُوفَةُ،

أَنْ تَخْرُجَ الرِّيحُ عَنْ الإِيقَاعِ

11

مَعْزُوفَةٌ صَغِيرَةٌ

تَصْعَدُ عَلَى سُلَّمِ السَّمَاءِ

السَّمَاءُ تَسْقُطُ تَدْرِيجِيّاً

مِنْ شَجَرَةِ الْمُنْتَهَى

يَقْطِفُ البَحْرُ السَّمَاءَ الْمَعْزُوفَةَ

الأَرْوَاحْ

12

الأَرْوَاحُ الْمُبَلَّلَةُ بِالْمُوسِيقَى
تُجَفِّفُهَا الشَّمْسُ
مِنْ شُرْفَةِ اللاَّنِهَائِي
دُونَ أَنْ تَسْمَعَ صَوْتَ مَعْزُوفَةٍ
تَنَامُ فِي قَلْبِ البَحْرِ
دُونَ أَنْ تَرَى يَدَ العَازِفِ
وَهِيَ تَرْفَعُ سَتَائِرَ القَارَّاتِ
سِتَارَةً سِتَارَةً..



جزء من عمل الفنان
عبد الإلاه بوعود



جزء من عمل الفنان
عبد الإلاه بوعود

رَصِيفُ الخَرِيفِ

1

المَدُّ وَالجَزْرُ أَصَابِعُ خَفِيَّةٌ تَعْزِفُ
تُمْسِكُ الأَرْضَ مِنْ أَطْرَافِهَا
مَاذَا لَوْ تَصِيرُ الأَرْضُ قَارَّةً وَاحِدَةً

2

في اللَّيْلِ
كُلَّمَا رَفَعْتُ رَأْسِيَ إِلَى السَّمَاءِ
سَمِعْتُ مَعْزُوفَةً صَغِيرَةً
سَمَاءُ اللَّيْلِ بْيَانُو تَنْقُرُهُ أَصَابِعُ العُزْلَةِ

3

الشَّجَرَةُ عَازِفَةٌ سَقَطَتْ
مِنْ أُورْكِسْتَرا اللاَّنِهَائِي
في الخَرِيفِ تَعْزِفُ
إِلَى أَنْ يَتَقَشَّرَ جِلْدُ أَصَابِعِهَا

4

لَيْسَ زِلْزَالاً

أَيُّهَا الجَالِسُ عَلَى الْكُرْسِيِّ

إِنَّهَا الْأَصَابِعُ السَّجِينَةُ

فِي الخَشَبِ

تُحَاوِلُ أَنْ تَعْزِفَ

5

رَصِيفُ الخَرِيفِ قَبْرٌ مَفْتُوحٌ

الْغُصْنُ تَابُوتٌ

وَحِيدَةً تَمْشِي الشَّجَرَةُ فِي جَنَازَاتِهَا

6

الظِّلاَلُ مَرَايَا الشَّجَرَةِ

تُبْقِي الشَّجَرَةُ رَأْسَهَا مَرْفُوعاً

كَيْ لاَ تَنْظُرَ فِي وَجْهِ المَوْتِ



جزء من عمل الفنان
عبد الإلاه بوعود



جزء من عمل الفنان
عبد الإلاه بوعود

7

لَيْسَ خَرِيفاً

تَقُولُ شَجَرَةٌ عَارِيَّةٌ

تُقَشِّرُ جِلْدَهَا مِنْ فِكْرَةِ الْمَوْتِ

8

مَا الْعَلاَقَةُ بَيْنَ الْمَوْتِ وَالحُرِّيَةِ

تَقُولُ الشَّجَرَةُ الَّتي اكْتَشَفَتْ فَجْأَةً

أَنَّ أَغْصَانَهَا تَتَحَرَّكُ

مِنْ أَجْلِ رَغْبَةٍ دَفِينَةٍ

في أَنْ تَصِيرَ طَائِراً



شعر

شَرْنَقَةُ الوُجُود

جمال أزراغيــد

جَنْبَ الطريقِ العَنيد
غَرسْتُ سَوْسَنَةً
بِقاقَةِ حُلْمي البَعيد
عَلَّها تُذَكِّرُني
بِشَبيهي
لَمّا غادَرَني في أوْجِ العَجاج
صامِتاً
كَأنَّ أَنْفاسَهُ حَبَسَتْها أَنْيابُ الفُصولْ.
لا أَحَدَ في الطريقِ
يَدُلُّني
عَلى أَلْحانٍ
نَمْنَمْتُها عَلى لَوْحٍ يُقْرِئُني السَّلام
في عِزِّ ضَوْءٍ


جزء من عمل الفنان
عبد الكريم الأزهر

يَتَقَطَّرُ

عَلى ظَهْرِ فَراشَةٍ

تَسْتَعيرُ أَلْوانَها مِنْ يَنابيع دَمي...!

لا أَحَدَ.../

يَدُلُّني

عَلى نَواقيسِ صَدْري

إِنْ دَقَّتْ في مُفْتَرقِ الظِّلالِ

سائِلَةً

عَن أيامٍ أَنْفَقْتُها شَريداً

قَهْقَهاتٍ بِلَوْنِ الدُّنى.

لا شَبيهَ لي

يُقامِرُ بِقَهْقهاتِهِ عَلى سَطْحِ النَّدى

أَو

شُرْفَةٍ تَخْلَعُ ثِيابَها

في خَجَلٍ

أَمامَ وَقْتِ يُطَوِّقُ أَعْناقَ الْمَدى.

النَّدى يَنقُرُ عَلى زُجاجِ نافِذَتي

أُنْصِتُ كَعادَتي لِموسيقاهُ اللَّذيذَة



جزء من عمل الفنان
عبد الكريم الأزهر

أَرْقُصُ رَقْصَةَ حُروفٍ سائِبَة

عَلى سَنَدِ لَوْحَةٍ

بَلَّلَتْها عُيونُ الشَّذى بِالْهَذَيان

في مَعابِرِ الرِّيح.

كَثيراً، ما أدْهَشَتِ الْفَنّانَ شاعِرِيَّةُ الأَلْوانِ

في غَسَقِ لَيْلٍ

يَتَأَوَّهُ لَذَّةً طَيَّ نَفْسي السّائِبَة

ثَمّةَ مَنْ يُخاتِلُ موسيقاهُ

مُرْتَجِفاً

أمامَ النّافِذَةِ

قَبْلَ أَنْ تُغْمِضَ الشَّمْسُ عَيْنَيْها في قُبَّة السّماءِ

وَتصيرَ خُيوطاً مُضيئَةً

مِنْها أَنْسُجُ شَرْنَقَةً لِلْوُجودِ

مِنْها أَخيطُ عالَماً صَغيراً

أَسْكُنُهُ بِمَعيَّةِ أَرْواحٍ

أُخْبِرُها هامِساً بِصَوْتٍ حَميمٍ: لا شَبيهَ لي...!



جزء من عمل الفنان
عبد الكريم الأزهر

شعر

كتابـــات إبداعيـة

غُرف منتفخة بالصمت

يوسف الأزرق





جزء من عمل
نور الدين

1

في جيوب معطفك البحري
ترقص أسماك ملونة
بهدوء ترسم قصائدها السرية.
كيف يختلس النور حصصه من التعب
و الشاعر يحفر في جسده حروف الشتاء؟
هناك..بعيدا على نيزك لازال يتشكل
تقبع حياتك المختلفة
..وترتاح أصابعك المشبعة بزبد الريح
خطواتك الشبيهة بكمان نادر
تترك في الطريق باقات حزن
لأطفال مقبلين من قرى بعيدة

لبروق سقطت على ورقة مغتربة

لخرائط امتصها الحبر ولفظتها الحكمة.

أيها الطائر المحتفل بسمائه الصغيرة

الذي يروض غيماته على حركات

لن يفهمها سوى الله

ولن تحضنها سوى الموسيقى

كن دائما شاعرا في جداول الحياة

و فزاعة في حقول الموت

يطوي الألم كسفينة ورقية

ويرميها كل مساء من نافذته الزرقاء.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

2

ستستيقظ حتما صلواتك المضمخة بالزبد وسيعود اليأس مرتديا وشاحا رقيقا كالذكرى.في الغروب ترتشف كأسا عاهلا وتجري بأقدام خفيفة على ضفاف بحرك اللامنتهي.والمقهى الذي جلسنا فيه واقتسمنا سجائر التيه وقهوة الحزن سيتذكرنا ذات ليلة قاسية.منذ البدء كنتَ دائما شاعرا في الورقة والموج والصداقات..وهبتَ ريحك للآخرين و استمتعتَ وحدك بما تبقى في الميناء من أصوات وضحكات..أنت البّحار البري..عاشق الهواء والهاوية.كل السفن ترتعش وتنتظر حروفك لتحررها..الأشرعة كذلك ترفرف فرحا بقدوم ظلك الأبيض.

3

أتَذّكر جيدا...منذ سنوات كأنها البارحة.ارتطمتُ بتنهيدة فأصابني الدوار اللذيذ..كأنه كرز طري يترك في اللسان ارتباكا وفي الروح صلاة.في القصائد التي تسبح في الورق الأبيض أغوص وأستحم بكل فرح ودهشة.لغة بطعم الزبد و حرائق تلو حرائق تترك جلدي سميكا و محموما..والهدير يتسلقني ويعصف بي لأكوان جديدة لم يسبق لي رؤيتها. حيث تتجلى المتاهات بوضوح ويتبادل البحارة سجائرهم بحنان ذكوري..سقطتُ في شبكة حمراء وجنبي وجدت حورية عارية بنهود منتصبة.. كانت تنتظرني منذ ما قبل ولادتي..حكت لي عن مغامراتها وانكساراتها..أخبرتني أنني سأموت بعد عشرين سنة ولن أترك في هذا العالم سوى قصائدي ولوحاتي..و وردة للبحر.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

4

في عبور اللحظة الخاطفة,أحضن عطرك..بدون تفكير أرسمك في القماش كما أشاء.أمحو الغياب القديم.أُخرجك من اللوحة وأمتص جسدك المهتاج والربيع الخجول ينسل من فستانك الخفيف تاركا فراشات رشيقة تزين خصرك الفاتن. مجرد التحديق في السماء يجعل الطيور تحبك والغيوم الموزعة تقطر بوجع.

نفترش الأحلام الدافئة ونضحك بملامح صافية. لايهمنا الآخرون..لاتهمنا المفاجآت الخاطفة..نحن فقط..من يجعل النهر دافقا بالسعادة,وكلما عبرنا جانب البحر نزداد ثقة بروحنا وننتظر الغروب بشغف الأطفال.

5

واصل نحتَ اختلافك وصاحب القصيدة وتمسّك بالغيمة التي سقطت على كفك مضرجة بالجمال والطراوة.دعهم يواصلون قتل أحلامهم ولاتنظر سوى للنجوم وصيحات النورس..أنت الامتداد الذي يجرح جلد اللغة.أنت السؤال الذي يظل دوما متنزها في باحة الشرود.ابتسم في وجه الظلال التي تحميك منك..ولا تهتم لمن يمدحك دائما..بل للذي يصفعك بيد خيالية كلما انزاحت حروفك عن التشظي..أيها الأمل الصغير دثر مدني بغبار العطر وانزع الذئب من عنقي حتى يفهمني الموت بشكل جديد ويعانق ألمي بجسد حنون



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر


جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

6

الحياة تختار لك دائما حصصك من الألوان.تحلى بالصبر والصمت والأمل وعانق الموج في رحلاته المضيئة.ستظل القصائد تطارد ظلالك الباهتة لتشعلها من جديد.الناي بين أصابع الراعي يرتعش ويغري الفجر بوجبة موت في المروج الفسيحة.والامتداد الذي ينساب في نظراتك هو طريدتك الخالدة.كل المعارك التي توغلت في غرفتك ستعيد لك قصبتك القديمة.أيها الإله الطيب:لازلت أنتظر محارة الهذيان.

7

من ثغر البروق سقطتُ..
هكذا دونما رغبة
صادقت الجدول الصغير النائم جانب مدينة فاتنة..
بنيتُ بعظامي جسرا
لكي يعبر النسر الجريح
لسماء في الأعالي ويمتص قلقي الرمادي
بأي جسد سأحضنك أيها السراب؟
أنا العاصفة المهرولة صوب حتفها
كنت أقضم قلبي كي أصبح حرا كالنسيم
وخفيفا كالبسمة
في هذا العالم الخافت.
حول روحي ترتع لغة متمردة
أمتح من دموعي نشوة الطريق.
كعابر خفي أتأمل المعاني تضاجع الهواء
والموتى يستحمون بنيران باردة.
الأنقاض تغلي في رحم الأرض
كأنها جيوش متأهبة لحرب لاتنتهي
وأنا...أراني كرصيف تفتته ببطء
أحذية ثقيلة لكائنات حاقدة و قاتلة.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

8

النسيان وحش بأنياب هائلة
يلتهم أحشائي بنهم غريب
وأنا أتأمل جسدي الذي يتفتت أمامي
كأنني طريدة الغابات التي تركض بدون توقف.
كأنني قطعة قماش متسخة بذكريات غفيرة..
النسيان لا يريد أن يورطني في موت جديد
ربما لأنني ابن الخسارات وصديق الشوارع والأرصفة

9

الطريق لانهاية له
والأحلام تسربت من بين أصابع الغبار
من سيجمع هذه النجوم اليابسة؟
وكيف ستبتسم المقبرة
في وجه الحياة بدون مناورة؟

10

بكل خفة يستيقظ الشاطئ العاري

يتناول فطوره الخفيف..ويتأمل بعيون زرقاء

مانحتته المحارات في الرمال

وما سكبته اللغة الحنونة في كأس الكون

11

الظلال تعبر ببطء وتترك ندوبا في أثر الريح

تستيقظ الموسيقى وتغطر بوجبة شرود

وتنتظر الصمت العميق...

الصمت المليء بالاحتمالات

كن مستعدا أيها النور الغريب

فقريبا ستمتصك سماء لاترحم



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

12

شغف هارب من غيمة

يحب التيه والتوغل في فداحة الربيع

يطارد الرحيق المسافر مع الريح

ويقبل خدود الورود

كلما ارتطمت أجنحته بالعطر.

لأنه شاعر يعشق الوحدة

وتسكن في خطواته المحطات والمطارات

يكتفي بوجبات خفيفة من الهلوسات

ويتأمل من شرفة روحه

عبور الفصول والحكايات بعيون غائبة.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر

13

أرتب فوضى الصباح بهدوء لذيذ..

أشعة الشمس تبدو خجولة

وهي تزحف على امتداد الحائط المتألم

والنهار يبدو من النافذة كوطن مشروخ

14

انبثقت من فوهة الهمس

لحظة سقوط الحلم

فانشطر القارب الأزرق

لمحارات راغية

وانطفأت القصيدة لتشتعل الريح.

ارتجفت الأصابع وولدت في عينيك

وردة شقية لاسيقان لها

سوى أقلام شاعر بحري.



جزء من عمل الفنان
نور الدين الشاطر



كتابات إبداعية

إدريس الصغير

غسق...

في الغسق، والرؤيا غير واضحة وبرد قارس يرعش أوصاله، وقف بطوله في الخلاء بعيداً عن ضوضاءالمدينة التي كانت تتمطى استعداداً لممارسة شغبها الأكبر ذي الضوضاء الأكثر حدة. قال « سأهجر هذه المدينة النتنة التي آلمتني وكسرت جناحي » أدار ظهره لمدينة أصبح يكرهها أشد الكره ويمم نحو الأفق الرحب الواسع البارد. هنالك في المدى البعيد النائي لابد أن يجدها في انتظاره.هكذا كان يتخيلها بسمرة جبينها وضحكتها الرائقة واقفة تارة، مقرفصة أخرى. غاضبة متبرمة وجلة تستعجل حضوره متلهفة لعناق حار. يدرفان فيه الدموع بسخاء. آه منها، وآه من قدر كان عليهما أشد قساوة. نكل بهما، ثم ألقي بكليهما دون رحمة كل في جهة من هذه الدنيا الفسيحة البعيدة المتباعدة النائية. ظلا يبحثان عن بعضهما سنوات طوال كما بحث أبوهما آدم عن أمهما حواء، بعد الطرد المهين من الجنة. ترى هل يطردان الآن نفسيهما من جنة كانت قطوفها دانية وكان الحب يعمر قلبيهما.؟ كانا سعيدين يشربان الماء الزلال من نبع الغدير وتشنف آذانهما زقزقة العصافير، والحساسين. في زمن ما لم يعد الآن يستطيع تحديد مدة انصرامه، كان فتى يافعا ممتلئاً بالحياة. كان شعلة من الحيوية، يحب الناس والوطن والطير والشجر. كان يحب الحياة. هل أنت سليم يافتى؟ ألم تتخن الأحزان جراحك ويهد الوهن عظامك؟ ويدمر المكر آخر قدراتك حتى على ملء رئتيك بهواء منعش نقي طاهر تخال أن لم يعد له وجود. هكذا كنت في يوم من الأيام واقفاً في طابور طويل تنحشر وسطه كفأر خائف مرتعد وجل من مصير مجهول. كانت الأجساد متسخة وكنت تشعر أن القمل بدأ يغزو أماكن الشعر من جسدك. كنت أنت وإياها أمام المحققين تجيبان على أسئلة استفزازية سلطوية تهين كرامتكما. غير أنكما ما أن تنظرا إلى بعضكما عينا في عين حتى تسري في أوصالكما قشعريرة ندية مازلت حائراً في تفسير سحرها لحد الآن. كنت تزداد لها حبا حتى وهي تنتحب بصوت مبحوح والدموع تنسكب مدرارة على الخدين المحمرين فتحمر العينان كذلك ويمزق نشيج البكاء طبلتي اذنيك.......أنت رائعة أيتها الحبيبة. كم تحملت عني ومني وعن الوطن ومنه وعن الحياة ومنها. في

صغري (إذ حتى أنا كبقية خلق الله كنت صغيرا حجما وسنا) كنت أمني النفس بأن أصبح طبيبا. كانت تعجبني وزرة الطبيب البيضاء وأنامل يديه مقصوصة الأظافر محمرة البنان. وكنت أعمد إلى صفحة الاشتراكات في المجلات والجرائد فأملأ خانتها بحرص خاص متوقفا عند (المهنة) لأسجل فيها بعناية خاصة كلمة طبيب بزهو مازلت استشعر لذته لحد الآن. كنت أحب ازدراد ثمرات البلوط بشراهة، وشرب الماء من عين الغدير محتاطا حتى لا أبلع علقة تلتصق بحنجرتي من الداخل، ليحملوني إلى أقرب مستوصف أو دجال يخلص جسمي اللدن من مما علق به من علق. كنا صغارا نعب من الماء المنبجس من الرافد الصغير للنهر الكبير، ونحن نرى العلق الأسود يسبح ويتلوّى كما تسبح التعابين فنتخيل بسذاجة أننا نملك القدرة على إبعادها بإعمال أكفنا في الخبط على الماء غير أن انسراب بعضها أو إحداها من بين شفاهنا نحو بلاعمنا يوقعنا في المحذور. الآن أنت شيخ منكسر الظهر حكيم.ماالحكمة في وطن لاحكمةله؟ما الحياة؟ماالموت؟ماالوجود؟ ماالعدم؟أنت لم تعد تدري. أنت الآن شخص بدون وطن، ولاهوية، ولاظل. وهي؟! أين أنت الآن؟! عشقت صوتها ودموعها المنسكبة مدرارة على الخدين. عشقتها حد الموت. حد التماهي. حد الحد. لماذا تؤلم الحياة البعض.؟ لماذا لاتمس شعرة من البعض الآخر؟ لماذا يقبع الشرفاء في الهامش ويتبوأ المتنطعون مرتقى المرتقى.؟ كانت الشمس الصفراء الكبيرة تغرق في الشفق حيث تعانق صفحة السماء مياه البحر. لم يكن في عينيك إلا خيال صورتها البهية. هكذا لم تكن ترغب في أن تطبق جفنيك إلا على صورة وجهها دون غيره.



أنيس الرافعي

حينما اكتشفت خلسة جحود اللّوحات التي تغيّر مناظرها

كعادتك في كلّ الأصباح في كلّ يوم أحد في كلّ أسبوع، كنت تقوم بجولتك الأثيرة في سوق « **الذبّان** » المتواجد بمنطقة « القريعة »، بين تلافيف « أصحاب الفرش « المبشرين للمتسكّع المفتون بما صغر وتفرّق من سقط الأمتعة، أو بالمخلّفات المعدنيّة العتيقة، أو بخرد القراطيس والأقراص المدمجة، أو بأشياء العالم القديمة والمتآكلة التي فقدت صلاحيتها بيد أنه يمكن استعمالها من جديد في حاجات نافعة أو غرض مستعجل ما، حين وقع بصرك فوق إحدى الأبسطة البلاستكيّة على إضبارة شبه متسخّة، تضمّ بين دفيها أرسما ورقيّة من مختلف الأحجام، فأخذت تقلّبها وتعمل الفضول بين أشكالها و خطوطها وعلاماتها وتصاميمها، منقّبا عما يمكن أن يروق لخاطرك منها.

وفي خضم انشغالك هذا، استرعت انتباهك في التوّ و ملكت شغاف قلبك - على الأرجح بسبب تخصّصك الأكاديميّ في علم الأحياء - رسمة تخطيطيّة متدفّقة، متناسبة الضوء والظلّ، أغلبها بقلم الفحم الأسود المسرف الجامح مع بعض الألوان الخفيفة، ممهورة بتوقيع فنّان مغمور اسمه ميمون بن سوسان المذهّب، عليها مخلوق برمائيّ غريب الهيئة خارج عن المعهود، يتصدّر فوق ما يشبه الروث الممزوج بالوحل المدحول والمعاد دحله مشهد خلاء مكشوف، شبحيّ، متحلّل في العتمة، يتلاشى عمق مجاله في الشسوع اللانهائيّ، هو مزيج تأليفيّ بين **العلجوم** و**الضفدع** و **السلمندر**.

ومردّ هذه الغرابة يكمن بالأساس في التكوين الخارق لأجهزته وأعضائه التي لازمتها مقادير غير هيّنة من اللّبس و التشوّش والخلط، إذ كان قصير الذّيل بخمسة أرجل أو بالأحرى بأصابع ذات أغشيّة، له درنات على قشرته الخارجيّة المتراكبة كما هو الحال مع **الأسماك** وفكّاه عاطلان من الأسنان. النتوءات المستعرضة لفقراته العجزيّة منبسطة، لكن بالمقابل نبت عليها الكثير من الشعر وعدد غفير من الخملات والزوائد الجلديّة على جانبي جسمه. خطمه محدود الانبساط كما لو كان قد نسيّ أن ينمو، عريض كخيشوم **الخنزير البريّ**، وعيناه غفل من الجفون.

أشكل عليك من الناحيّة العلميّة الصّرف أمر هذا الحيوان المستحيل، الذي بدا لك لحظتها فرعا بدائيّا من البرمائيّات الفقاريّة، أو من الناحيّة التشريحيّة تركيبا نادرا لثلاث رتب هي : « نكتوروس ماكولاتوس»، و « نكتوفرينويدس »، و « تريكو بتراكوس روبستس ».

المهمّ، أنّك أقدمت على شراء الرسمة من صاحب الفرشة باندفاع متلهّف حتّى من غير أن تفاصل في السعر، دون أن يدور بخلدك البتّة أنّ وحوش الطبيعة الظاهرة على السطح أو المتفتّقة من خلال التصوير يمكن أن تتطابق أحيانا مع وحوش اللاشعور الثاويّة في الأعماق، ثم عرّجت على أحد النجارين من معارفك لتصنع لها إطارا خشبيّا موشّى الحواف، وهاهي ذي الآن وسط مسكنك، في هدى النور الناعم لمصباح خفيض، تتوسّط الرواق محدود المساحة و الأمتار الممتدّ بين صالة المعيشة وغرفة النّوم.

قلت موجّها خطاب المتكلّم لنفسك ومازحا مع ذاتك في دخيلتك، شأن جميع الأشخاص « المقطوعين من شجرة» الذين يقطنون لوحدهم كالأشباح المهزومة، أو لهم ميل قويّ للعيش في عالم باطنيّ خاصّ بهم : « لقد أصبح لديّ، أخيرا، حيوان مؤنس وغير مزعج !».

خلال بضعة أيام جرى كلّ شيء على ما يرام، إلى أن انتبهت، ذات مساء، وأنت تمرّ حذوها بالرواق، الذي خيّل لك بأنّه قد استطال قليلا، إلى شيء ملغز وغير منطقيّ بالمرّة انتاب الرسمة. شيء ما تغير داخل عمق اللّوحة الجداريّة، وتطلّب منك تدقيق النظر مليّا في تفاصيل سندها.

المخلوق شائه الخلقة هو هو، نفسه بكامل بشاعته اللّطيفة، الجميلة، المريعة، المنافيّة للمألوف، غير أنّ الخلفيّة التي كان يقف قدّامها أضحت متبدّلة، فعوض الفضاء القفر الموحش المكتنف بالغياهب الطاغيّة، غدا الآن رابضا بوضوح مثاليّ في مهبّ الضياء أمام منحدر صخريّ شاهق، في قعره الغارز في الغور دغل أشجار ملتفّة متموّجة بفعل قوّة الريح المتعجرفة، تتاخمه من جهة اليمين ثلاث طرق جبليّة جانبيّة خاوية تشبه المروحة.

أسقط في يديك لحظتها من هول المفاجأة، و داهمك إحساس قاهر متأجّج الحنق بأنك خدعت و تمّ النصب عليك. بالتأكيد، إنّه جحود اللّوحات التي إذا ما غفلت عيناك عنها، غيّرت خلسة مناظرها! إنّ اللّوحات كالبشر الأفاقين المستعرضين تدّعي مناظرها الخارجيّة، فلا تصدّقها أبدا !

نسيت الأمر برمّته لعدّة أيام أخر جرّاء شواغل الحياة الخانقة، إلى أن رميت حدقتيك - بمحض الصدفة - في إحدى الأماسي صوب اللّوحة، ليتبيّن لك بأنّ حيوانك المؤنس قد اختفى موليّا الأدبار.

فوجدت نفسك مدفوعا، بفعل الدهشة وأقصى درجات الارتعاب، للبحث عنه في كافّة أنحاء البيت. هيّئ لك وأنت غارق في توجّس عصيّ على التفسير بأنّه موجود ها هنا، مقبلا مدبرا، صاعدا نازلا، يزحف متسلّلا كما يزحف **هرّ** مستخف على قوائمه اللّيّنة، و قد يكون مندسّا بين الملاءات أو في دولاب الملابس أو تحت السرير أو ربّما حتّى داخل الثلاّجة أو في جوف بيت الراحة أو في قلب ماكينة الغسيل، لكنك لم تعثر على أيّ أثر يذكر له. فرجحت وقتئذ بأنّه لم ينطّ هكذا من اللّوحة كما ينطّ **كنغر** أستراليّ من فوق كثيب رمل أو سدّاد فلّينيّ بطقّة من حلق زجاجة، وإنّما يمّم وجهه شطر الداخل في اتجاه قاع المنحدر الصخريّ مباشرة، مخترقا الدغل، وماضيّا ناحيّة واحدة من الطرق الجانبيّة الخاويّة، التي تغمرها الآن أشعّة الصيف الحارقة الباريّة للظلال.

لقد ابتلعته اللّوحة بكلّ بساطة !

أيعقل حدوث أمر كهذا ؟! وهل توجد لوحات مجترّة من ذوات المعدة تعيد- حسب تعاقب الفصول - عناصرها من بطنها فتمضغها مرّة ثانية؟ ! وأيّة طريق اختار على وجه التحديد من بين الثلاث ؟! من يدري، فنحن لا نعلم إلاّ اليسير عن قدرات ذلك البعد الثاني الفرعيّ الذي يكاد أنْ لا يبين و يتقنّع عميقا وراء المظهر الأول، لا نعرف سوى النّزر القليل التافه عن هذه الأرض الخطرة عديمة الشفقة، التي لا نخبر الكثير عن خفاياها و مجاهلها ؟!.

في اليوم التالي، عاد الحيوان إلى موضعه داخل الرسمة، فاستولى عليك قلق متفاقم بخصوص سلامتك العقليّة و أضحت حالتك النفسيّة صعبة داعيّة للرثاء. بل الأدهى من جميع هذا، أنك عند حلول كلّ ليلة، كنت توصد عليك باب غرفة النوم، و تبقى ساكنا في الظلام، تصيخ السمع لصوت تنفّسك و إلى الخطوات الرشيقة التي تتقدّم شيئا فشيئا مخفورة بأنفاس لاهثة في الممرّ الذي بتّ تتوهّم بأنّه لانهائيّ كجسر الصراط المبسوط على متن جهنم، و تغدو تينك الخطوات على مشارف الباب أو على أهبّة المقبض، ثم سرعان ما تتلاشى في العدم وفي سديم الأطياف التي تطفو وتتخافق في أرجاء الممشى مثل أجنحة **الخفافيش**.

وحينما كنت تخرج متعجّلا من الغرفة، تلفي مشدوها ذاهلا على امتداد الممرّ، الذي كان يعود إلى حجمه الأصليّ، بقعا ضخمة من الروث المكوّم الممزوج بالوحل المجروف كذاك الذي تتركه **البغال** بعد قيلولة الظهيرة. تتوغّل بضع خطوات أخرى، فترى بأنّ التلفزيون كان مشغّلا على قناة « ناسيونال جيوغرافي »، وبأنّ باب الثلاّجة مفتوحا، و مؤونة الشهر تمّ الإتيان عليها بالكامل.

بقيت لشهور عديدة على نفس الحالة تائها في السّهد أو ربّما في كابوس طويل متغيّر و متّصل في حلقات مثل قطع السيراميك الملوّنة، ترى فيه تارة نفسك ميّتا داخل شقّتك و الحيوان اكتسب صّفة شبه بشريّة مع قدرة على الكلام والنوم على سريرك، وأنت كنت تنكشف و تتجلّى له ليلة تلو أخرى عقب وفاتك، لم تكن تفعل شيئا، ولم تكن تنبس له ببنت شفة، كنت فحسب تجعل قطع الأثاث تجرّ جرّا و تنظر إليه في سكون أصمّ وحزن بالغ نظير من اسّاقط الكثير منه ومن أيامه وعزمه لالتقاطهما يكاد يكون معدوما، وتعبس بغلّ أو تكشر عن أسنانك في محياه بتقاطيع متقلّصة كي يخاف، أو تقف أمام المرآة ولا تنعكس إزاءه لا أنت ولا الغرفة حتّى يخيّل إليه أن الأصل والصورة مكانان مختلفان. كان يزعق في وجهك شاتما بلا توقف وبأشدّ العبارات سوقية وبذاءة كما لو تربّى طوال حياته في « درب الكبير » أو يغوص مرتعدا تحت اللّحف الصوفيّة، ثم ينهار غاطّا في نوم عميق من مبلغ الأرق والهلع، وحالما يفتح عينيه مستيقظا، كان يعود إلى رؤيتك وأنت ناظر إليه مجددا، كالأثير بلا جسم ولا وزن ولا ثقل ولا حجم ولا بعد و لا ظل، بل مجرّد شفافيّة تائهة وشكل متوهّم، في صمت فتّاك من موضعك عند قدم السرير.

وتارة أخرى، كنت ترى نفسك قد ارتبطت بصداقة وثقى مع الحيوان، الذي اعتاد النزول من اللّوحة و الحديث معك مقعيّا عند قدميك كخلّ قديم من نفس الفصيلة، أو تناول الطعام من يديك (خاصّة، البطاطا المقليّة و الفشار المحمّص بالكراميل!) ولحسهما وهو يطلق أنينا خافتا ومتغنّجا مثل **كلب** أشعث أليف مطيع (لحسن الحظّ أنه لا ينبح ولا يجأر!)، أو الخروج بصحبتك إلى الشارع والمقهى والحديقة والشاطئ أو بمعيّة صاحبتك الفاضلة البهيّة مليحة القسمات « للا خديجة السعيديّة « (التي أحبّته ومالت إليه كثيرا مذ تعرّفها عليه !) بعد أن يصبح مخفيّا عن الأنظار. لقد كنت تجرّه من خلفك بسلسلة،

لكن دون أن يكون للناس القدرة على إبصاره. واستمرّ الحال هكذا، حتّى بعد أن كبر الحيوان في وقت قياسيّ و صار حجمه أكبر من حجم **بقرة** هولنديّة سمينة. بقيت وفيا له، ترجعه إلى الشقّة، حيث سمحت له بالرقاد في سريرك، و انتقلت أنت- منْ أريحيتك وكرمك - للنوم في صالة المعيشة.

وذات يوم، عاد للاختفاء كرّة ثانية. انتظرت ظهوره لأسبوع كامل، بيد أنه لم يعاود الأوبة. ففهمت أنه مضى فارا للبحث عن ملاذه الطبيعيّ داخل اللّوحة. ظلّه كشكل مصغّر أو كحشرة ضئيلة كان يلوح لك من بعيد جهة الطرق الجبليّة الجانبيّة الخاوية وهو يسرح العشب والكلأ بهدوء **كالخروف** وينشّ لدغات **الزنابير** و **البعوض** و**اليعاسيب** بذيله القصير، أو تسمع نخيره المتعاليّ كصرير القوس الفاسد على وتر الكمنجة الرعويّة من خياشيمه لما يكون غافيا تحت الأشجار العاجّة بباقة عملاقة من **الزرازير** السوداء الصاخبة. لم تعيّن أيّا من الطرق الثانويّة بالضبط قد سلك في رحلته، لكنك متحقّق يقينا أنّه يعيش هنالك في سعادة تامّة ولن يعود أبدا.

السعادة ذاتها التي اكتشفتها مباشرة بعد أن صمّمت العزم على اتخاذ القرار الحاسم وقادك جسدك إلى الجهة الأخرى، تلك الجهة الغامضة على الناس أجمعين، لاسيما عندما صرت بدورك شكلا مصغّرا و كائنا ضئيلا يجرّ من وراءه بسلسلة حيوانا لا مرئيّا، و يسير على أظلافه الشبيهة بأظلاف **النعامة**، قاطعا الطريق الجانبيّة الأولى المغطّاة كليّا بأوراق الخريف الصفراء !



فاطمة الزهراء الرغيو

كتابــات إبداعيــة

الرجــل والكلــب

على أحدنا أن ينام. ربما أنا أوّلاً، فقد تعبتُ هذا اليوم. آلمتني قدمي اليُسْرى، وكان هناك خَدَرٌ طفيف في رأسي، جعلني أعبر اليوم بمشقة... ربما عليه أن ينام، أولا، حتى يسمح لي بقليل من الهدوء. في الحقيقة أنا لا أعلم شيئا عن نوم الكلاب. عندما أمُرُّ بجانبه، أراه يفتح عينا واحدة. لقد توقّفَ عن النُّباح منذ شهور عديدة. إذا ما مررتُ أمامه، يفتح عينه وينظر إليّ بصمت مُبالَغ فيه. أفكر أنه كلبٌ كسول. ربما يفكر أني رجل كسول. رجل لا يجلب له طعاما أو حلوى. حاولتُ أن أفعل ذلك، ليس مُحاباةً له، أو خوفا منه، ولكن لأن الجيران الذين يحرصون على إبداء تعاطفهم معه، يتوقعون أن أفعل مثلهم. لم يزعجني حقّا مَلْمسُ لسانه على يدي، ولكني بقيت للحظات أفكر هل علي أن أغسلها أم لا. كنتُ ذاهباً إلى العمل، لذا أهملتُ يدي. في وقت لاحق، عندما أمسكت سيدة جميلة كانت ترغب في شراء بيت رفقة زوجها بها مسلمةً، تذكرتُ اللعاب الخفيف الذي هناك، ورغبت أن تصاب بعدوى ما، عدوى تجعل زوجها يهجرها بينما أسارعُ لرعايتها، طبعا كانت ستغرم بي، وكانت الحكاية ستنتهي نهاية سعيدة. لم يحصل ذلك بالتأكيد... يجب أن أحَدِّدَ: لم يحصل ذلك طبعا لحسن الحظ، فالسيدة لم تكن جميلة حقا. في زيارتها الموالية رأيت من فتحة قميصها جلداً بدأ يترهل بسبب ضربات الشمس، وكانت أصابعها حادة وصلبة، وحول أظافر يديها كان هناك أثر عمل المطبخ الأسود، وأنا يجب أن أذكر ذلك، لم أحب يوما امرأة تجيد الطبخ وأعمال البيت. كما أنه لم يتخلل حديث السيدة أي ارتعاشة يمكن أن تروي عطش القلب. النساء يكن جميلات في اللقاء الأول فقط. إذا نظرت إليهن مطولا سترى بوضوح أنهن مجرد حيوانات صغيرة آيلة إلى الموت. مثلي تماما. مثل ذلك الكلب الكسول أيضا.

يجب أن أنام. إذا توقف ذاك الكلب اللعين عن النباح سوف أفعل. لا أعلم ما يشغله. وإن مرّ سارقٌ، لماذا يفتعل كل هذه الضجة ! أنا لا أملك ما هو قابل للسرقة. والسارق مثل الموت، لا يجد ما يأخذه من "داري الخالية". أملك بعض المال، لكن المال لا يُسرق، ولا يُؤخذ، إنه ينتقل من يد إلى أخرى فقط. في السابق كانت لي أم وزوجة وبنت. سرقهن الموت في حادث سيارة. لم أكن أركب معهن لذا لم يسرق روحي أيضا، فبقيتُ هكذا خاليا من كل شيء مهم.

هل نام الكلب؟ يبدو أنه لا يملكُ ما يمكن سرقته أيضا. لا مالكَ لهُ. إنه صديق الدرب. حاول السكان مراراً دفعه للمغادرة. حملوه في سيارة إلى خارج المدينة، لكنه كلَّ مرة كان يعود بإذعانِ مُريد يعود إلى شيخه. يأكل ما يقدم له، دون أن يبدي أي علامة شكر أو امتنان. يأكل قليلا ويترك الباقي للقططِ المشردة. وفقط

إذا ما مرّ غريبٌ ليلا بالدرب، ينبحُ. في النهار يصمتُ حتى وإن اشتدَّ ضجيج الأطفال ومضايقتهم له. سمعته مرتين أو ثلاث يعوي مثل ذئب مجروح. فتحت النافذة ورأيته مُنْكَبّاً على نفسه، مُتَألِماً، ينوح. وإذ اشتدَّ صخب الجيران وهم يطالبونه بالصمت، نزلتُ إليه. اقتربتُ ببطء وجلستُ أرضا إلى جانبه. جلست فقط مسندا ظهري على الحائط، وانتظرت نوبة حزنه أن تَمُرّ.

ها هو ينبح من جديد. أريد النوم. الليلُ غير مناسب لنوبات التذكر والتفكير والخوف والتمني. إنها نوبات تُبْعدُ عنك النوم، وتزيد من درجة الاكتئاب. قال الطبيب وهو يصف لي حبات صغيرة بيضاء: "توقع أن تشعر بالتحسن". ولكنني لم أتوقع ذلك، كنت أعلم أن الحزن قاتل متفان في عمله، قاتل يعمل ببطء شديد وبدقة متناهية. يمسح عن وجهك تعابيره، ثم يبدأ بتدميرك من الداخل. ها أنا يأكلني الحزن، هل أقول: يسرقني؟

هل نمت أم متُّ؟

شعرت بلسان الكلب اللعين اللَّزج يمسح وجهي. لقد نزلتُ لكي أتفقده، بما أن كلانا ليس نائما، فلنكن معا على الأقل. عندما جلست بجانبه، مرّ طيف رجل مسرع. تصورت أن يكون عاشقاً مَرَّ بإحدى الجارات. التفت إلى الكلب:

- إذا تعلق الأمر بعاشقين، غُضّ بصرك، وكَمِّم نُباحَك.

نظر إلي كأنه فهم، تماما، ما أخْبَرْتُه به، ثم خفض رأسه بين قائمتيه، وأغمض عينيه. لا بد أنني نِمْتُ هنا بجانبه. لا بد أنه خَشِيَ أن يراني الجيران وهم ذاهبون لصلاة الفجر أو للعمل، ويظنوا أنني جُنِنْتُ.

- سوف أنهض. سوف أفعل، قلت له وأنا أمسح رأسه بيدي. هل عانقته؟ هل بكيت؟

عندما وقفت، والتفت عائدا إلى شقتي، التفتُّ إليه:

- تعال. لنكن معا.

في تلك اللحظة لمحتُ طَيْفَ سارِق يحمل شيئاً، ويُسْرِعُ الخُطَى.

التقَتْ نظراتُنا، رأى ضحية ممكنة. وخفت... الآن لدي ما يمكن سرقته !



كتابــات إبداعيــة

كاريكـــاتيــــر الصفحة الأولى

عبد الرحيم التوراني

أكثر من ساعتين وأنا جالس إلى مكتبي في الجريدة، أشرب القهوة المرة وأدخن سجائر «لوكي ستريك»، ألهو بإخراج الدخان من فمي على شكل حلقات لولبية، أمد لها رأسي، لعلها تصطادني، تطوق رقبتي مثل ربطة عنق رمادية أنيقة.

بين الفينة والأخرى يفتح الباب ويطل زميل، أصرفه بنظرة، يغلق من ورائه الباب منسحبا. يَرِنُّ هاتف مكتبي، أتركه لِهَرِيرِه مثل كلب ضال. أقرأ عناوين الصفحات الأولى من جرائد اليوم، أبحث عن شيء ما. تسقط أمامي طَائِرَة يموت جميع ركابها. ينهار جسر حديث ويخلف عدداً من الضحايا. أتابع إسقاط قذائف صاروخية روسية على منطقة تحت سيطرة داعش. ينفجر بركان في البيرو. أحس بزلزال قوي في الشيلي. يهزني هجوم كتائب «بوكو حرام» على قرية جنوب نيجيريا وذبح نسائها...

ألج الصفحات الداخلية. انتحار شقيقتين بالمدينة القديمة. مقتل امرأة على يد عشيقها السابق. زوجة تهوي بساطور على بعلها في الحي الشعبي. اغتصاب طفلة وقتلها من قبل شخص متشرد. أم عازبة تخنق وليدها. تفكيك خلية إرهابية يقودها صاحب سوابق... ليست هنالك أخبار أخرى غير أخبار الموت والقتل والزلازل والدمار.

نفدت مادتي الرمادية، وعافت مخيلتي تكرار رسم مواضيع مستمدة من مثل هذه العناوين المأساوية. أعرف أنهم في مطبخ التحرير ينتظرون وصول الرسم اليومي الذي سيتصدر عادة الصفحة الأولى. يرن الهاتف مرة أخرى، يطل رأس مُدَوَّر يُداري صاحبه الصَّلع التَّامّ بتثبيت شُعَيْرات مُرْسَلَة في الاتجاه المعاكس، من القفا إلى الناصية. هو رأس سكرتير التحرير البَدين. يَغْمز بعينه سائلا: هلْ انتهيتَ؟ أو هل دَنَوْتَ...؟ يَزُمّ شفتيه الغليظتين، علامة أن الوقت أفَ، ولم يَعُد هناكَ مجال للانتظار.

- الاقتراحات التي وصلتني من المحررين ومن رئيس التحرير نفسه مُعادَة ومُجْتَرَّة. ورَسْم حول الحرب، أو حول حادث زلزال في بلد بعيد، ليس باستطاعته إثارة القارئ. وهو ما يلجأ إليه رسَّامو الصحف المنافسة. نحن نرفع شعار التَّمَيُّز، أليس كذلك؟

- تصرف يا صديقي، أرسم ما شئت وأطلق سراحنا، الوقت لا يرحم، أنت تعرف المطبعة والتوزيع و...

- ما رأيك إذا رسمتُ رسماً مُتَخيَّلًا لا صلة له بالأحداث الحالية؟

ابتسم البدين في وجهي ابتسامة غامضة. أغلق الباب خلفه ومضى.

أغمضتُ عيني، أمسكتُ قلم الرصاص بيدي اليسرى، وقلت لها: لك ما تريدين، ارسمي ما بدا لك وأنقذيني. كنت أفكر في ابنتي الصغيرة ووالدتها، بينما يدي هائمة ترعى كناقة شاردة في صحراء الورقة البيضاء. لما فتحت عيني فوجئت بما اقترفته من خطوط عشوائية. حملت الرسم إلى رئيس التحرير، تحلق حولنا بعض الزملاء. كانوا منبهرين بالرسم، أسمعوني عبارات الثناء.

- لكن لماذا تبخل علينا بمثل هذه الإبداعات الجميلة، الحداثية الأسلوب؟

نطق رئيس التحرير والسيجارة الإلكترونية بين شفتيه.

- صدقوني إن قلت لكم إن الأمر مجرد مصادفة، أنا نفسي فوجئت بما أنجزت اليوم من رسم أثار إعجابكم...

- هذا الرسم هو تعبير واضح عما يعيشه العالم اليوم من احْتِقَان، سيكون رسمك هو الحدث، سيزلزل فنّ الرسم الكاريكاتوري والتعبيري..

انصرفت عائداً إلى مكتبي الصغير. عازما على ارْتِداء معطفي وحمل مظلتي ومغادرة مقر الجريدة إلى البار القريب.

- ألا أستحق بيرة باردة على نجاح اليوم؟

فتحت باب المكتب فإذا بي أُفاجَأُ بشخص جالس مكاني، اعتذرتُ وأغلقت من خلفي الباب. وقفت لحظة في الممر الطويل، تأكدت فيها من أنِّي لست مُخْطئاً، المكتب مكتبي، لكن ماذا يفعل هذا الشخص الغريب داخله؟ عدت وفتحت الباب، وجدت الرجلَ قد ارتدى معطفي وحمل مظلتي ويستعد للمغادرة. أفسحت له الطريق، حياني بإيماءة من رأسه.

بقيت حائرا. لما التقت عيني بالفرَّاش سألته عن الشخص الغريب الذي احتل مكتبي، هل هو رسام جديد أم صحفي متدرب؟ لم يفهم الفرَّاش كلامي، زعم أنه لم يشاهد أي شخص غريب.

- الشخص الذي مر قبيل لحظات من أمامك وحييتَه...

- لم يمر أحد غيرك يا سيدي.

نزلت الدرج مسرعاً. ولجت البار القريب. لمحت الشخص الغريب جالساً إلى طاولة. قررت اقتحام عزلته. من دون تحية جلست أمامه، ووجهت له السؤال حافيا كمُحقّق شرس:
- اختصر، وهات من الأخير، قل لي من أنت؟ ما هي حكايتك؟

لم يأبه الشخص الغريب لسؤالي. رفع عينيه نحو النادل وسماه، طلب جعتين باردتين من نفس الماركة التي أشرب. ثم طلب مني أن أقرع كأسه بكأسي.
- سأعتبرها تحية تعارف، ما علينا، والآن، احْكِ لي، هل أنت رسّام جديد، من أي معهد تخرجت، هل سبق لك النشر والعمل في الصحافة، ما هو الأسلوب الذي تميل إليه، ومن أعطى لك الأمر باحتلال مكتبي الصغير، من تدخل لك للعمل، هل لك قرابة بوزير الاتصال، أم برئيس التحرير، أم بمالكي الصحيفة، هل...

خلال طرحي لأسئلتي المتلاحقة كان صاحبنا قد أتى على بيرته ودخن سيجارتين.

- لماذا لا تشرب؟

سألني مُتجَاهِلًا الرّدّ على أسئلتي.

اكتشفتُ أنه هو أيضا يدخن سجائر «لوكي ستريك» الأمريكية. سألته عن المعطف والمظلة وكيف تجرأ على أخذ شيء ليس له. لم يجبني، تقدم نحوي ليشعل سيجارتي التي بقيت مُغْمَضَةً بين أصابعي. سأكتشف أنه استولى على قدّاحَتِي الذهبية أيضا. أخذتها منه ووضعتها في جيبي. لم يصدر عنه أي رد فعل.

لكن إهماله لكلامي أغاظني. حدَّثْتُ نفسي وأَمَرْتُها بالهدوء إن أنا رغبت في حَلّ اللغز. طرحت عليه سؤالا آخر:

- لو وجدتَ نفسك حائراً، ولم تعرف ما سترسمه كرسام أساسي في صحيفتك، بعد استنفادك لمواضيع الحرب والقتل والموت والزلازل، ماذا ستفعل؟

نظر إلي نظرة من يرى صاحبه لأول مرة، ثم رفع عينيه، وقال:

- سأمسك بقلم الرصاص بيدي اليسرى، وأقول لها: لك ما تريدين، ارسمي ما بدا لك. ثم أفكر في ابنتي الصغيرة ووالدتها، بينما يدي هائمة في صحراء الورقة البيضاء كناقة شاردة. لما أفتح عيني وأرى ما اقترفته من خطوط. أحمل الرسم إلى رئيس التحرير. أشكره بأدب على إطرائه، ثم أعود إلى مكتبي، أرتدي معطفي وأحمل مظلتي وأستعد للمغادرة. أخاطب نفسي: ألا تستحقين بيرة باردة على نجاح اليوم؟ ثم أقصد مباشرة البار القريب. هذا البار.. أحسست بي كمن يحلم. أو كمن تَمّ نَصْبُ كمين له. عُدْتُ لأسأل هذا الشخص الغريب، الذي صار بالنسبة لي أكثر غرابة. قررت السير في اللعبة إلى نهايتها:
- لكن ماذا ستفعل إن وجدت بمكتبك شخصا لا تعرفه، وأنت ترى هذا الشخص الغريب قد استولى على معطفك ومظلتك.

حكّ ذقنه، وأجاب ونظره على لوحة قديمة على الجدار:

- سأفسح له الطريق، ثم أتبعه إلى البار، أشرب معه البيرة وندخن.

- وبعد ذلك؟

- بعد ذلك أذهب إلى البيت ألاعب طفلتي الصغيرة. أتعشّى مع والدتها، أشرب كأس نبيذ، أتفرج على فيلم أمريكي بقناة «فوكس».

- ثم...؟

- أذهب للنوم.

- والشخص الغريب الذي احتل مكتبك واستولى على أشيائك؟

- طبعا سآخذه معي إلى البيت، يلاعب طفلتي الصغيرة، يتعشى مع والدتها، يشرب كأس نبيذ، يتفرج على فيلم أمريكي بقناة «فوكس».. ثم يذهب إلى فراش النوم، أعامله كما لو هو أنا.
- ينام وحيدا؟

- لا.. يقتسم السرير مع والدة الطفلة كالعادة.

هنا طفح الكيل، غاضت بي الأرض. هل هذا الوقح مُسَخَّرٌ للتنكيل بي، لا..هذا كثير... هذا مُزاح سخيف. لو ثَبَتَ أنه مجرد كاميرا خفية.. ما أسخفهم...

صدرت مني ضحكة قوية أدارت رؤوس وأعناق رواد البار. أجلْتُ عيني في جميع أركان المكان، أبحث عن كاميرا صغيرة مبثوثة في السقف أو في السارية المحاذية، معدة للنيل مني. وقفت ناوياً أن أشُدَّ بخناق الشخص الغريب. وبعدها لم أعرف بقية ما حدث معي. - أنت الآن في مصحة ابن رشد، حمدا لله على سلامتك.

- لكن اشرحوا لي، ماذا وقع، ماذا حدث؟ لماذا أنا هنا؟

- لقد تعرضت لاعتداء مجهولين، اقتحموا الصحيفة واعتدوا عليك وعلى بعض من كان بمكاتبها.
- والشخص الغريب الذي اقتحم مكتبي واستولى على أشيائي ورغب في مقاسمتي بيتي وأسرتي.
– استطاع البوليس إلقاء القبض على أحدهم، ربما كان هو المجرم الذي اعتدى عليك. حينما واجهت الشاب المعتدي، لم يكن يشبه في شيء الشخص الغريب الذي قابلته في البار، لكنه كان يرتدي معطفا بلون معطفي. اعترف أن السبب في الهجوم على مقر الصحيفة يرجع إلى رسوماتي. ونفى أن يكون له شركاء.

أنا متأكد أن له على الأقل شريك واحد، هو الشخص الغريب.

توقفت عن الرسم، قررت أن أتحول إلى محرر ثقافي ومترجم. لكن في كل يوم كانت تصل إلى مكتبي رسوم تحمل توقيعي، رسوم تتحدث عن الحروب والزلازل والمآسي الاجتماعية. كنت أعترض على نشرها، لأنها ليست لي، لم يكن أحد يصدقني.

- عليك زيارة طبيب مختص، حالتك لا تعجب.

هكذا أشاروا علي.

عندما وقف الطبيب أمامي لم يكن غير الشخص الغريب الذي أحدثكم عنه، لم يكتف بانتحال صفة رسام، ها هو يتخفى في صورة طبيب.

سارع إلى إسكاتي حتى لا أفضحه.

- اهدأ قليلا يا صاحبي، أنا لست إلا أنت، وأنت هو أنا. لا أحد غيرك هنا.

فعلا لم يكن أحد غيري في المكتب. تصبب مني عرق كثير ولم يخرجني من غفوتي إلا سكرتير التحرير البدين وهو يطل بصلعته يسألني: هل اقتربت. هل دنوت؟

- نعم.. أنا أقترب شيئا فشيئا من الجنون.

سمعته يرد علي من الممر الطويل:

- ألا يقولون إن الفنون جنون؟ خلِّصْنا يا مجنونْ... ههههه.

قصة قصيرة

وردة دقيوس



جمال بوطيب

لم تكن تتوقع "الدرقاوية" يوما أن يصير الحال غير الحال، وهي تغامر في إجابة غير محسوبة العواقب لأحمد بن موسى، حين اختبر بعضا من هواجسها قائلا:

- أخشى أن أندفع..
- لا تخش... لم ينتظر منها تأكيد اندفاع لعدم الخشية، فاستطردت قائلة:
- اندفع، تعرف أن اندفاعك يعجبني

قال ولم يقل، صدقته ولم تندفع. بين تصديقها وعدم اندفاعها، وبين اندفاعه وعدم تصديقه أنها رحبت وصدقت، ولدت قصة عشق بين "الدرقاوية" و"احمد بن موسى"، قراراً عن سبق إصرار الاعتراف أنه كان من الأجدر ألا تبدأ، ولأنها كانت، فمن الاجدر ألا تنتهي..

كأن احمد بن موسى يسترجع لحظات تشكل ما حدث، حين رنّ هاتفه في تنبيه على الواتساب، فتح الهاتف وقرأ الرسالة التي كان يعرف مصدرها: " إن المجاعة التي بهذا القطر... قد أضرت بأهله غاية، وفوق الحدود والنهاية، وما يتصرفون فيه إن عدموا القوت هو الغنم مما كانت عنده، فصارت الآن لا بال لها لبخس ثمنها هنا وببلد النصارى، فأعلى ثمن الشاة الجيدة بسيطتان فما دون، وما سلم من الإبل عند أربابها، فيباع الجمل بأقل ثمن دون العشرة ريال، أما العشرة لا يلحقها على ما تسمعه من القائد الحاج السهلي المهياوي وغيره مما لا يحصون كثرة، وأما الخيل والبغال فجلها ضاع كما ضاعت أنفس ولا زالت تضيع بسبب ذلك، وارتفاع اسعار القوت وقلته عندهم بل بهذه النواحي كلها وبنواحي الشرق كذلك".

قرأ أحمد بن موسى الرسالة أكثر من مرة، في غير ما مرة كان يرفع صوته قليلا مُهَمْهِماً فلا يفهم من كلامه غير المُتَقَطّع من الحديث الذي يصير زريبة حين يجمع : الغنم.. الجمل.. الخيل.. البغال..، هجس لنفسه: ما الذي يريده منا بوبكر الحباسي؟ لا أحد كان يعرف ما الذي يريده أبو بكر، استطرد أحمد بن موسى قائلا:

- بئست مدينة يولى عليها أبو بكر..

نظر إلى جلسائه تأملهم قليلا ثم قال:

- أهذا حظ دقيوس أن يولى عليها أبو بكر؟ أجابوه بصمتهم ففهم أن لا أحد منهم يرضاه عاملا، قال:

- لايهم، هل يعرف أحدكم ثمن الماشية الآن؟

الغنم والإبل فقط؟ أم حتى البغال والحمير رفع الله قدرك رد عبد القادر الحرمي.

فهم أحمد بن موسى قصده، وهو ينظر إلى الوجوه التي كتمت ضحكاتها، وقال:

- لا، أنا أسأل عن الماشية كلها.

أحس الحرمي بالزهو لأن احمد بن موسى لم يخذل استفهامه اولا، ولأنه، ثانيا، كان عارفا بالأثمان، قال:

- أولا يا سيدي أحمد هذه الأثمان هي أثمان سوق مغنية.

أعرف.

- وهل تعرف أنها أثمان سوق "مغنية" قبل أيام الجفاف؟

- تماما كما أعرف أن الناس اختاروا بيع ماشيتهم هناك.

لمناسبة الأثمان أولا

ولأنها تباع بالفرنك الفرنسي ثانيا.

أحس عبد القادر الحرمي أنه وحده دليل الأثمان، اعتدل في جلسته وقال:

- الغنم ثمانية عشر فرنكا، والماعز ثلاثة عشر فرنكا، الخيل والإبل مائتان وخمسة وثلاثون فرنكا، أما الحمير رفع الله قدرك وقدر من يجل قدرك، فخمسة وثلاثون فرنكا...

دس أحمد بن موسرأسه بين كفيه، ثم عاد يسأل فيما يشبه الدهشة:

- غريب.. الخيل والإبل بالثمن نفسه !

أحس عبد القادر الحرمي أنه قد أصاب فضول بنموسى في مقتل، هز رأسه إيذانا بموافقته على استغرابه، مَدّ حاجبيه إلى أعلى، جحظت عيناه دون أن يكون راغِباً في ذلك، قال:

- بل الغريب هو ما لم أذكره لك أعزك الله:

- وأعزك أنت والسامعين، هات غريبك.

- الغريب أن ثمن البغال وصل إلى مائتين وستين فرنكا

- ليس غريبا...

لم يكن أحمد بن موسى في حاجة إلى من يفسر له فُحْشَ غلاء ثمن البغال، فالمورد الوحيد حاليا للعيش هو الحلفاء، قال:

- تستعملها القبائل لنقل الحلفاء.

- أهل أنْكَاد والمهاية والشجع وغيرهم من القبائل يبيعونها بغرب الجزائر.

- بمغنية وبغيليزان وبحمام بوحجر وبضواحي تلمسان..

هي ذي دقيوس كما في الشجرة الهاشمية دقيوس التي كانت تسمى الحيرة، كلما ضاقت بأهلها السبل وجدوا في غرب الجزائر ملاذا....

ـ أين أنت يا دقيوس الاستبصار؟ تأسف أحمد بن موسى في سِرِّه..

كان كل ما يريده أحمد بن موسى هو أن يتفرق هذا الجمع، خاصة أنه كان الداعي إلى عقد اللقاء ليخلو إلى سيدة دقيوس والهوى، يقرأ في عينيها رواء لا علاقة له بجفاف المدينة وأهلها، حين تأخَّرُوا دون أن يقصدوا تعطيله عن سيدته بادر قائلا:

ـ هيا السي الهاشمي، ارفع لنا فاتحة...

حَمْدَل الهاشمي وبَسْمَلَ وحَوْقَلَ وعلى النبي صَلَّى، بدأ بالدُّعاء لأحمد بن موسى بالتوفيق والتَّمْكِينِ والنَّصْر على الأعداء والكافرين..

كانت الجزائر قد صارت في نظر الكثيرين دارَ كُفْر بعد الاحتلال، ربما لذلك هاجر كثير من الجزائريين فارِّينَ بدينهم إلى المغرب، واليوم ها هي الجزائر صارت ملاذاً من الفقر والجوع، هي سنة مُتَّفَقٌ عليها بين أهل غرب الجزائر وأهل شرق المغرب، كلاهما ملاذ للآخر، لذلك تجاوَرُوا وتزاوَّجُوا.

كان الهاشمي مُسْتَمِرّاً في دُعائه الذي كان أغلب المُسْتَمعينَ إليه يَكْتَفُونَ بترديد لفظة "آمين" عند كل لحظة بياض أو صمت بين دعاء وآخر، حتى أحمد بن موسى كان يكتفي باللفظة نفسها، اللفظة التي تمَنَّى أن يُرَدِّدَها الجَمْع دون تَوقُّف في دعاء مُخَصَّص لسيدة دقيوس بأن تكون له العمر كله، بل العمر وعمر العمر وما بعد العمر، يَفرُّ إليها تماماً كما فَرَّ كثيرون إلى دقيوس في محاولات الثورة على الأتراك في وَهْرانَ، لاسيما بعد ثورة الطائفة الدرقاوية في تلمسان...

دقيوس بعيدة عن دار الملك مُتاخِمَة لمملكة التُّرْك.. وفي دقيوس الدرقاوية التي تَأْسَرُ قلب أحمد بن موسى :

ـ اللهم لا فكاك

ـ ليت الجمع يردد آمين.

كان أحمد بن موسى يتعَجَّل رحيل مُجالِسيه، حين رنَّ هاتفُه ثانية، قرأ الرسالة هذه المرة:

دقيوس وردة تُهْدَى لنساء من أجل أُنْثَى واحدة، لا تتأخَّر عن الورد، لأنه يخشى أن يندفع.



مبارك حسني

كتابـــات إبداعيــة

قصة قصيرة

قنص المختلف عند رصيف Béthune

أنا مصور محترف وأقضي سحابة يومي أسيح بحثاً عن كل مشهد خارج المألوف. حين أعثر عليه أفعل كل ما في وسعي كي لا يفلت من يدي. حينها تَستَبدّ بي حمية قوية. عيناي وأصابعي وكل جسدي يصير كتلة واحدة. أتحول إلى آلة تلتقط الصور بحرقة طاغية كمأخوذ تلفه حالة من الأحوال. وعندما تنتهي أكون كمن خرج من حمام ملطف.

ذات يوم وجدتني في موقف شبيه خلقه التقاء ظروف معينة في ممر بحديقة صغيرة. مكان هادئ ورحب يوجد بين زقاقين يليان رصيف بيثون Béthune. كان ذلك في شهر نونبر وكان الجو بارداً. كانت السماء غائمة لكنها ترسل هناء خريفيا ناعماً فوق المخلوقات. وحدها أوراق الشجر الساقطة على الأرض كانت تخلخل قليلا هذا الهناء. كنت قضيت وقتا أتأمل منحوتة تمثل أرتور رامبو بشكل أفقي مربك للذهن. يبدو فيها جسد الشاعر مُضْطَجِعاً على جنبه، لكن بجسد منفصل إلى جزئين، بحيث يوجد جِذْعُه أمام ساقيه. ويخيل للناظر وهو مُغطىً بالبرونز الذي نُحت به، بأنه يحلم ووجنته ملتصقة براحة إحدى يديه. وقرأت أسفل المنحوتة جملته الشهيرة: « رجل بنعال قدامه»، لكن عوض الكلمة المعروفة «من ريح»un homme aux semelles de vent كتبت «قدامه» devant في لعب بالكلمات التي تنطق بذات النطق لكن بكتابتين مغايرتين. وواصلت مسيري أُرَدِّدُها بصوت خفيض مُنْدَهِشاً، حين انتصب أمامي مشهد غير مألوف. وأصابني ارتجاف رَجَّ مفاصلي. فقد طالعتني جملة ثانية قرأتها مباشرة إثر الأولى بشكل عفوي تقريباً: «رجل بنوم من ريح» un homme au sommeil de vent. لعب آخر بالكلمات مختلف وكانت الجملة مكتوبة بالأبيض على لوحة خشبية أفقية لِمُتَّكإٍ مقعد في الحديقة، حيث كان يغط رجل. توارد الجملتين في ذات الوقت على شفتي طَنَّ داخل رأسي وأرسل تيارا شعرياً غامَا هز جسدي. كنت على بعد أمتار من الرجل، فانحنيت أماما استعدادا لالتقاط صورة له. لم أكن أخشى أن يعترض، فقد كان غارقا في نومه، شابِكاً ذراعيه فوق صدره، وينفث دُفْعاتِ شخير من حين لآخر. هو أحد مُشَرّدي شوارع باريس، من هؤلاء الذين يسمون بالأشخاص بدون مسكن قار. يلبس ثيابا رثة: سروال جين وسترة جلد سميكة بِقُبّ يغطي رأسه الملفوف بطاقية تخفي كامل جبهته، وينتعل حذاء رياضيا قديماً. وكانت رائحة بول

قوية تنبعث من جسده الجامد. لكن في اللحظة التي كانت سبابتي المرتجفة على وشك الضغط على زَرِّ آلة التصوير، دخلت فتاة إلى المَمَرّ وسارت بالقرب مني. وتوقفت بُرْهَة خاطفة تنظر بعينين اتسعتا استغراباً، ورسم طرفا شفتيها حركة استنكار. كانت عيناها تحدثاني قائلة: ألا تخجل من استغلال هذا المسكين وتصويره؟ كنت أعرف بأنني في وضع غير مُرْض، وكان بعض الخجل يقُضُّ ضميري الأخلاقي كما يحدث لي دائماً حينما أتواجد إزاء مشهد مُتفرِّد. لكنني لم أكن أملك زمام أموري كالعادة في مثل هذه المواقف. الحالة تستعصي على إرادتي. وحالما التقطت الصورة، بدا لي من الضروري تقديم تفسير لما فعلت للفتاة الشابة التي ألقت علي بصرها من أسفل قدمي إلى أعلى رأسي بنوع من الغضب. الفتاة شقراء بقد رشيق ووجه أَسيلٍ تميزه تقاسيم حادة بِأَلَق ومُحَبَّبَة في نفس، ويَطْفَرُ من خلال إيشارب ملفوف عدة مرات حول عنقها.

وبدون أن أفكر في الأمر قبلا، قلت لها:

- هل تسمحين بأخذ صورة لي ؟

تفاجأت بطلبي وتراجعت إلى الخلف، مُسْتَنْكِرَةً.

- وتريد أن أشاركك جُرْمَك !! رَدَّت وهي تحرك يمناها بعلامة رفض مطلق.

ثم راحت تلقي نظرات إشفاق على الرجل قبل أن تتطلع إليَّ وفي عينيها تعبير من يفكر في اتخاذ قرار ما دون أن يزعم على تطبيقه. من جهتي كنت أبحث عن وسيلة أو رَدّ يُذيبُ شكوكها. فقد كانت نظراتها تثقباني وتتساقط على كتفي من عل كمثلث ضوء يحيلني شخصا ضئيلا. كنت كمن فوجئ وهو يرتكب خطيئة، سرقة حميمية نوم رجل رغم أن لي أسبابي الفنية لفعل ذلك..

- هل تسمحين بأن أقدم لك تفسيرا لكل هذا الذي شاهدت ؟ تعالي معي.

قلت لها وأنا أشير في ذات الوقت إلى تمثال رامبو الموجود على بعد مسافة خلفنا. ترددت لثوان قبل أن تنظر نحو الجهة التي

كنت أشير إليها بأصبعي.

رَفَّتْ رموشها.

- أمُرُّ كل يوم من هنا. إنه رامبو.

لم أُعَقِّب في الحين، وتركت لحظة صمت تَمُرّ. الغريب أن الشاعر بدا نائماً. نوم أبدية بعينين مفتحتين. وبعد برهة طلبت من الفتاة أن تقرأ الجملة المكتوبة أسفل التمثال. قرأت بعينيها ما كتب قبل أن تعاود الكرة بصوت مرتفع: رجل بنعال من ريح. لم تلاحظ الفرق.

رسمت على شفتيها ابتسامة خفيفة، ثم بدا مُحَيَّاهَا مُقَطِّباً وسألتني:

- ماذا تقصد من كل هذا؟

أشرتُ بحركة من رأسي إلى المشرد النائم، وأمسكتُ مَرْفِقَها بلطف ودفعتها أمامي، فرَضَخَتْ بِرِقَّة. ثم شجعتها على قراءة الجملة البيضاء المكتوبة على مُتَّكَإ مقعد الحديقة. ورسمتْ هذه المرة ابتسامةَ واسعة، وحدَّقت في وجهي بشكل مختلف كما لو كانت تشكرني على مشاطرتها اكتشافي.

-الآن وقفتِ على حقيقة ما التقطته مصورتي.

-نعم أظن ذلك.

- لا يمكن أن أدع فرصة كهاته تفلت من بين يدي.

-لكن الأمر يبدو سرقة لحميمية شخصية.

- من أجل هدف نبيل، بما أن الأمر يتعلق بشاعر. أسرعت بالرد.

- أمتأكد بأنه فعلا شاعر؟

- في كل الأحوال هو استوحى من جاره الشاعر جملته وحوَّرها.

لم يبد عليها اقتناع كبير بما قلت، لكنها نظرت إلي بعينين تلألأ فيهما بعض إعجاب. ووجدتني وقد تخلصت من وَخْز ضمير. فلأول مرة يفاجئني امرؤ ما بسرقة حميمية شخص ممسوح في مكان من باريس التي تَعُجُّ بالكثير منها، والتي تستوجب مشيا طويلا بنعال قوية للبحث عنها وتصويرها. وذلك قصد بعث الحياة في المنسيين بطريقة من الطرق المتاحة. وكنت سعيداً لأنني وقعت على شخص شاركته سِرِّي هذا، وهو ما أزاح ثِقْلَ عدم فهم غريب كنت أرْزَحُ تحته.

-والآن هل تسمحين بالتقاط صورة لي رفقة الرجل الذي حولته موديلا فنيا ؟

وبإيماءة رأسها ردَّتْ بالإيجاب. في ذات الوقت أشرقت شمس حَيِيَّةٌ فوقفت بالقرب من المقعد، لكن غير بعيد عن الشاعر بحيث أكون بين الإثنين. التقطت الفتاة الصورة، انتظرت قليلا، وطالعت الصورة في شاشة المصورة. ثم نَدَّتْ عنها صرخة خفيفة.

- آه ! في الصورة ظلي على الأرض. قالت.

نظرت بدوري للصورة.

- لا بأس بذلك، شكراً جزيلا. أجبت.

وحالما وَلَّت الأدبار وغابت عن المكان، تَمَلَّيْتُ طَيْفَ جسدها المُسْتَلْقي أمام قَدَمَيَّ بشكل مُمْتَدّ وطائر كما لو تَجْرِفُه ريح. كنا أربعة أشخاص في الصورة مع تغيير طفيف: كنت الوحيد الواقف وبدون مصورتي التي لا تفارقني قط..

باريس 2016



محمد معتصم

رؤى

رؤية صفراء

أُدْخِلْتُ إلى المستشفى بشكل مُسْتَعْجَل، نظرًا لتدهور حالتي الصحية، بتكليف من صديقي الفرنسي بيير، الذي تحمّل مصاريف علاجي. أُدْخِلْتُ العنَايَةَ المُركَّزَةَ في حالة غيبوبة. هكذا بَقيْتُ لمدة أسبوع، كما أخبرني الطبيب عزيز الذي جاء لزيارتي، مباشرة، بعدما اسْتَرْجَعْتُ الوَعْيَ تدريجياً. كنتُ داخِلَ غرفة كبيرة. مُجَهَّزَة بكل الضروريات ولوازم العلاج. لم أقْوَ على الحركة. كنت أُحَمْلِقُ بعيني فقط. شعرت بنوع من الدُّوَار، كما أحْسَسْتُ بانهيار كُلِّيّ. ساعات قلائل، ثم انْغَمَرْتُ بالبكاء. لا أعرف لماذا تحديداً. زارني عزيز طبيب التخدير صديق حميم لبيير. اطمأن على حالتي الصحية. كنتُ لا أقوى على الكلام، أكْتَفِي بالسَّمْع والنَّظَر. سمعت الطبيب عزيز يقول لي :

ـ أنت في تَحسُّن، مُجرّد مُكوثك لبضعة أيام، وتغادر المستشفى. حالتك الصحية استقرّت. اطمئن، سأزورك كلما سمحت ظروف عملي بذلك. إلى اللقاء. حيّاني ثم انصرف....

رؤية بيضاء

زارني، هذا الصباح، أصدقائي. أحمد، محمد وعبد السلام، ناولني أحمد كتابه الذي طبع في سوريا، أُعْجِبْتُ بإهدائه الجميل، محمد حدثني عن سفرياته الى تونس، أما عبد السلام فقال لي :

ــ ننتظرك بيننا كي أناولك مجموعتي القصصية الثالثة، لِتَخُصَّها بتقديم، حبيبي أنت تستهل كل خير.

لم نتحدث عن مرضي، تناقشنا في شأن الابداع، والكتابة، وأخبار الثقافة....

في الساعة الثانية زوالا، غادروا المستشفى بأمر من الطبيب، لأن وقت تناول الأدوية والمراقبة الطبية قد حان.

رؤية حمراء

أتابع ثلاث مرات أسبوعيا العلاج الكيميائي، ساعات طوال.. أرجع مساء الى غرفتي مرهقا، شبه مشلول، لا أقوى على الحركة، أكره هذا النوع من العلاج، يرهقني، يعذبني، ويشل أنفاسي، لكنه العلاج الوحيد، المُمْكن، لهذا المرض الخبيث. كنت أنام لأوقات طويلة، دون أكْل ولا شرب، فقط " السيروم ". بدأ وَزْني يتقلَّص يوماً بعد اخر. حتى صِرْتُ" كُمْشَة" منَ اللحم والعظام.

رؤية خضراء

مرَّتْ على إقامتي بالمُسْتَشْفَى عدَّة شهور أُتَابعُ العلاج الكيميائي، بدأتُ أسْتَرْجِع شيئاً من عافيتي، كنت أخرج إلى الحديقة، أجلس، وأقرأ فُصولاً من رواية " العار " للروائي. ج.م. كوتسى، كان قد أهداني إيَّاها صديقي رمضان بالمعرض الدولي للكتاب. استمتعتُ بهذه الرواية الجميلة، كانت تَنْتَشِلُني من الألم والمرض.. كنتُ أسافر من خلالها الى عوالم السرد الرائعة.

الفترة الصباحية كنتُ أُخصِّصُها للقراءة والكتابة.. والاستمتاع بقصائد صديقي بيير ذي لاكروا، كان يقضي معي بعض الأوقات، تعجبني طريقة قراءته، وأسلوبه الشعري الراقي والمُثير، كنت أستمتع بحضوره معي. عندما يغادر، أخْلُدُ الى النوم. لأنني لا أقوى على المُكُوثِ خارج الغرفة كثيراً...

رؤية حمراء مُكَرَّرة

سمعتُ ذات صباح باكر، الفقيه يقرأ ما تَيَسَّر من الذِّكْر الحكيم، من المسجد المجاور للمستشفى، يَصِلُني صوت المُقْرِئ قويا، وفجأةً أخَذَتْ رائحة ماء الورد، والبخور تَغْمُر الغرفة، أحْسَسْتُ بالموت يقترب مني.. يقترب كثيراً.. يقترب من أصابيع رجلي، ألْمَسُه بيدي.. بارداً، يَجْتَاح جسديَ النَّحيلَ..يَنْخُره.. يَلْتَهِمُه.. في الصباح أعلنتْ إدارة المستشفى عن وفاتي، لَفُّوني في ثوب أبيض ناصع. حملوني الى مستودع الأموات.. حتى تَتِمّ الإجراءات من أجل تسليمي الى أصدقائي لَدفني بمقبرة " الأدباء" وَفْقَ وصيتي.

تمَّتْ اذا مراسيم الدَّفْن في موكب مَهيب وحزين على فراقي المفاجئ. حمل أصدقائي المُتَضَمِّنينَ في الوصية نعشي، كانوا قلائل، لأنني أكره أصحاب الأقنعة، والنفاق..كتب أصدقائي شهادات.. وتعازي في حقي.. ونظَّمُوا جائزة في القصة القصيرة تحمل اسمي، كعُرْبون محبَّة خالصة، مُتأَصِّلَة، ومُتَجذِّرة في الزمان وفي الأمكنة..

رؤية بنفسجية

كم مرة يموت الإنسان ؟

مرة.. مرتين..مرات عدة..؟

الإنسان يموت من الجوع.. من العطش.. من الحب.. من الخوف...

رؤية زرقاء

أنا لم أمُت إلا مرّة واحدة.

أموت من الكتابة.

من جماليات التجلي الصوفي في الشعر المغربي المعاصر



أحمد بلحاج آية وارهام

1.سؤال انخراط الشعر المغربي المعاصر في الكون الصوفي

لاشك أن سؤال انخراط الشعر المغربي الراهن في التصوف هو سؤال الجدل الذي ما يزال يتناول آفاق الحداثة في الشعر، وأوجه تجليها في تضاريسه، والذي لا يستجيب إلى تأويل واحد ثابت، لأنه ينبع من لحظة التحول على مستوى الشاعر عبر وعيه الجمالي، وعلى مستوى النص عبر استجابته لتأويل وعي مبدعه.فهو إذن سؤال التحول؛لا على صعيد الشكل الفني للنص الشعري فقط، وإنما على صعيد الوعي الجمالي للذات الشاعرة، إذ من خلال تأويل وعيها هذا يتأتى فهمها الجديد للعالم، عبر التشابك الموضوعي والجمالي والفني بينها وبين العالم، وبينها وبين الكون برمته.

ومن هنا فإن سؤالا كهذا ما هو إلا سؤال عن الحداثة ؛الذي هو بدوره سؤال عن المعنى وعن الذات، وسؤال عن لغة جديدة للشعر وللغة في حد ذاتها.وعليه فإن الانخراط في الكون الصوفي معناه الإمساك بسؤال الوجود، وإعادة تشكيل العلاقات في الممارسة الحياتية والنصية وفقا للتحولات والاجتراحات والرؤى التي ترتعش في الأفق، وتطلب استجابة لوعي جمالي جديد، أي استجابة للذات في وعيها لوجودها.ومن هنا يكون الكون الصوفي كونَ حداثة شعرية، منفتحاً على الجمال في شتى تمظهراته، ماحيا الجدران التي تفصل الإنسان عن تمثلاته للكون، وعن تعبيراته عن هذه التمثلات في نصوص لا مرجعية لها إلا ذاتها. (1)

وحين نختبر الشعر المغربي الراهن في مختبر التصوف، فإننا لا نروم من وراء ذلك إلا إبرازَ الاغتناءِ الجمالي الذي يكتسبه هذا الشعر من السير في هذا الاتجاه، والكشفَ عن الوجه الذي يربطه بتيارات الحداثة وأدواتها، ويزج به في الشعريات الكونية. فهذا الشعر لم يكن بعيدا عما يمور في فضاء الشعريات الكونية من قضايا وتيارات تهجس بالتحولات والإبـدالات على المستوى المعرفي والجمالي، والانخراط في أفق التجديد برؤية كونية.فقد انخرط بعض شعرائه وشواعره؛من أمثال الشاعر الدكتور محمد السرغيني، والشاعر عبد الكريم الطبال، والشاعر الدكتور أحمد مفدي، والشاعر الدكتور محمد بنعمارة ؛ في الكون الصوفي، بقلب منفتح على اقتراحات هذا الكون الجمالية، وانشراحاته اللامحدودة، وذلك لإعطاء نصوصهم نفَساً يقيها من شرك النمطية، ومن السقوط في بئر العزلة التي سقط فيها أغلب الشعر.فهم قد انفتحوا مبكرين على التراث الصوفي،

> وحين نختبر الشعر المغربي الراهن في مختبر التصوف، فإننا لا نروم من وراء ذلك إلا إبرازَ الاغتناءِ الجمالي الذي يكتسبه هذا الشعر من السيرِ في هذا الاتجاه، والكشفَ عن الوجه الذي يربطه بتيارات الحداثة وأدواتها، ويزج به في الشعريات الكونية

وهو انفتاح واع على جانب بالغ الثراء والفرادة والخصوبة في ثقافتنا، إذ من هذا الجانب أشرقت لغة لها مقومات جمالية، ذات حساسية متوترة، وجرأة عالية، كان لها تأثير في القفز بالشعر المغربي المعاصر إلى مدار الكونية.

فالصوفية، وإن كانت في مبتداها تعبيرا عن تجربة دينية ذاتية، فإنها في نفس الوقت توأمٌ للتجربة الشعرية، فهما تلتقيان على مستويات عدة؛حيث أن كلا منهما يصدر عن رؤية خاصة للوجود مضمونها أن كمال الظاهر لا يتم إلا بكمال الباطن، وإذابة التدْسيَّة بالتزكية، وفتح عينِ البصيرة على ما لم تُدركه عينِ البصر، وبهذا يلج الشاعر باطنَ الباطن العرفاني، وينفرد بالتميز عن الشعراء الذين لم يسلكوا هذا المسلك، لكونه يحدث تواشجا بين المتضادات. (2) فمرجعية العرفان التي أبحر فيها تذهب به دائما إلى اكتشاف لغة وأسلوب، يبلور عبرهما رؤيته الخاصة التي تحتضن؛ بسبب اتساعها؛الحدوسَ، وتُقرِّبها من الحس. وكلما تلاطمت أمواج رؤياه تكثَّفتْ عبارته، ودخلت في الصيرورة شأنها شأن الوجود الدائم التحول والتطور، وطغى عليها الرمز والإيحاء الزاخر بشتى الدلالات.

إن اللغة الصوفية بابٌ يفتحه الشعراء في وجوههم، كلما وصلوا في الضفة الأخرى إلى الباب المسدود، والمقصود به استهلاك اللغة على أنها نماذج، لا على أنها حيِّزٌ لاستيلاد الأفكار والصور، وتطويع المخيلة، ودفعِها إلى الاستجابة لهذه الصور وتلك الأفكار.ومن هنا كانت لغة العرفان وحدها هي القادرة على استبطان الأشياء، وعلى فك أسْر البديهة من أنماط التعبير الجاهزة، وإطلاقها في الفضاء لتجري وراء الصور والأفكار المعبرة عن زمانها ومكانها، لا عن أزمنة غيرها وأمكنته.وبذا يتم توطينها في تربة الحداثة، في سياق جديد، بعيد عن أن يكون اقتباسا هجينا، أو تضميناً يُزْرَعً في تُربةٍ ليستْ له.

ولا يخفى أن كل عقلية؛ على مستوى التجربة والنظر؛لها لغتها. فعقلية الصوفي تجريديةٌ ومُطلقيّةٌ، وعقلية الفيلسوف ماديَّةٌ وحسية، وعقلية الشاعر العرفاني غير هاتين العقليتين، فهو في عالم التصوف يجد العجب العجابَ، فيعبِّرُ عنه بلغته الخاصة التي لم يطمثها شاعر من قبل.ولذا لا يصح اتهام شاعر اقتحم أراضي العرفان بأنه استقال من العقل، وولج مطلقيات يُنكرُها العقل، وذلك لأن العقل عقولٌ، والنظر إلى العالم أنظارٌ، وكل نظر يحمل

إن اللغة الصوفية بابٌ يفتحه الشعراء في وجوههم، كلما وصلوا في الضفة الأخرى إلى الباب المسدود، والمقصود به استهلاك اللغة على أنها نماذج، لا على أنها حيِّزٌ لاستيلاد الأفكار والصور، وتطويع المخيلة، ودفعِها إلى الاستجابة لهذه الصور وتلك الأفكار

استيهاماته، والتباساته وارتعاشات محلومه.وهذه الأنظار تتلخص في أربعة؛هي:

1 نظرُ عامة الناس، ويكون بالبصر، وغايتُه المشاهدةُ المادية الحِسية، وأداتهُ تكُون ب(إلى).

2 نظر الفلاسفة، ويكون بالعقل، وغايته التحليل والتركيبُ، والوقوف على العلة الأولى، وأداته تكون ب(في).

3 نظر الصوفية، ويكون بالبصيرة، وغايتُه المَحَبة والرحمةُ، وأداتُه تكون ب(اللام).

4 نظر الشعراء، ويكون بالخيال والمكافحة والمقابلة، وغايتُه الخَلْقُ والحرية، ولذلك فهو لا يحتاج إلى أداة، لأن الأداة قيدٌ وإعاقةٌ، والخيال حريةٌ، يمثِّل أسمى الحضرات التي ما فوقها حضرةٌ، ولا تحتها حضرةٌ.ولأجل هذا كان الشعر هُويّةَ الخيال، ولغة اللغات التي كلَّم بها الله العالم. فالشاعر العرفاني يَنظر مباشرة دون حاجة إلى أداة من خارج ذاته، ويَنفُذ إلى جوهرِ جوهرِ الوجود، ويمشي ثائراً فوق سجّادة الشعر ضد الفساد في الكون.

ومن هنا كان الزمان والمكان عند الشاعر العرفاني مجردَ علامات عبور إلى الكلي واللانهائي، وهذه العلامات (إذا قرئت على أنها سهمٌ دالٌّ على محجّةٍ فهي مضللةٌ، لا تستهدف غير البلبلة في عمق القارئ الّذي يريدُ من الشعر أن يسلس القياد منذ القراءة السطحية الأولى، وإذا قُرئتْ على أنها استفهام أو تعجُّب، فهي استفهام

لا خروج من اللغة إلا إلى اللغة، وهذه هي إحدى الجماليات التي نستقيها من الحقل الصوفي، حيث نسبح مع اقتراحاتها وانشراحاتها في فضاء اللانهائي، دون أن نستغني بالبصر عن البصيرة، ولا بالنفس عن الروح، فنخرج من انقباض الوجود إلى انفساحه

وتعجب يضعان النقاط على حروف وُجِدت أولَ ما وُجدت خالية من الإعجام.إن الاستفهام والتعجب لا قيمة لهما إلا حين يُحدثان خَلخلةً تُشعر بوجوب إعادة النظر في كل المسَلَّمات السابقة)(3). وحين يحدث هذا من طرف الشعر فإنه يكون قد دخل في مدار واع بما يجري في العالم، أي في الحداثة باعتبارها انشراحا، وغَوصاً في الزمن، وفي مجهوله السابق، وفي مجهوله اللاحق، وفي اللحظة التي لا تقبل التبعيض، لأنها بوصلة الوجود كله.

وحين نختبر الشعر المغربي الراهن في مختبر التصوف، فإننا لا نروم من وراء ذلك إلا إبرازَ الاغتناء الجمالي الذي يكتسبه هذا الشعر من السير في هذاالاتجاه، والكشفَ عن الوجه الذي يربطه بتيارات الحداثة وأدواتها، ويزج به في الشعريات الكونية. وسيدور هذا الحديث حول أربعة نماذج اغترفت من جماليات الكون الصوفي بحكمة العارف بما يتطلبه القول الشعري من رهافة فنية، ومعرفة عليا بأمواجه.وهذه النماذج هي: أحمد الطريبق أحمد، ومحمد علي الرباوي، وأمينة المريني، وصلاح بوسريف، حيث سنتطرق إلى ماهية الجمالية المقصودة هنا، وإلى تجليها في نصوصهم، ثم إلى مدى ما يضيفه كل هذا إلى الشعرية المغربية من آفاق.

2 جماليات هذا الكون

الجمالية الصوفية هي وجه من وجوه القلق الدائم على مصير الإنسان، وتعبيرٌ ساطع عن هذا القلق، يعطي الشعر يداً ليجعل من الراهن وسيلته إلى اقتناص الدابر و القابل من أجل إدراك التناغم والتناسق في الكون، و إدماج الذاتي في الموضوعي، والعَرَضي في الجوهري، والزمني في اللازمني، والنهائي في اللانهائي. ولا يتأتى هذا القلق إلا لنفس امتلكت وعيا بصائريا شفافا، إذا عبَّر جاء تعبيره مشرقا وضاء ومفارقا من ناحية اللغة، ومدهشا من ناحية المحتوى والخيال والرمز والإيحاء لكون الذات المعبِّرة في حالة انخطاف، ومباطنةٌ للجوهر الذي تحايثه، أي داخلة في برزخ العرفانٍ، تتجلى لها الأمور على حقيقتها، فترى مثلا الإنسان في هذا العالم إنسانان:واحد أفقي، لا يَذكُر إلا ما يراه بصره، وثانٍ عمودي يَذكّر ما لا يراه بصره وتراه بصيرته.فالأول في مكانٍ سِمتُه النسيان، والآخر في فضاء أفسح من مدى المكان. وبهذا الإدراك للذات يرتفع عنها وهمُ الاعتقاد بأن عالمنا لايُؤوي إلا الإنسان الأفقي الذي اختار أن يحيى ويفكر ناسياً، مع أنه باستطاعته أن يحيى ويفكر ذاكرا، وأن يرى معانيَ العالم الغيبي في معاني العالم المَرئيٍّ، متوسلا بفطرته الروحية.(4) فالجمال الذي تُدركه البصيرة يكون أقوى تأثيرا من الجمال الذي يدركه البصر، وذلك لأن البصيرة هي»عين الروح»، فنسبتها إلى الروح كنسبة البصر إلى البدن.فحين تنفتح عين البصيرة على الوجود تعلم كل شيء فيه من دليله، فتتعلق به، وتسترخص نفسها فيما رأت،

الجمالية الصوفية هي وجه من وجوه القلق الدائم على مصير الإنسان، وتعبيرٌ ساطع عن هذا القلق، يعطي الشعر يداً ليجعل من الراهن وسيلته إلى اقتناص الدابر و القابل من أجل إدراك التناغم والتناسق في الكون، و إدماج الذاتي في الموضوعي، والعَرَضي في الجوهري، والزمني في اللازمني، والنهائي في اللانهائي

لأنه من جملة الحقائق والقيم والتصورات الخاصة للحياة المتوازنة.والتي من دونها سيصير الوجود أوضاعا بلا آفاق، وأشباحا بلا أرواح، لا يُرجى أن يأتي منه ما يُمكن أن يُحييَ القلوب، ويُذكيَ فيها لذة الحياة.

ومن أجل هذا كان الأفق الصوفي ملاذا للجمالية، فهو يبث في مُقاربه روحا يستطيع بها أن يرى معاني ما هو مُغيَّبٌ في مباني ما هو مشاهَدٌ إذا هو توسل بفطرته السليمة، وأن يدفع مساوئ التسيُّد على الخَلْق، وذلك بالخروج من التوسُّل بقوة السلطان إلى التوسُّل بقوة الوجدان، وأن يُدرك أن ما لا يبصره من الوجود يُضاهي ما يراه منه، بل و يجاوزه بمقدار كبير، ومن ثمة يعلم أنه محاط بالغيب وبالشهادة في آنٍ واحد. وذلك لأن الذات لا تنحصر في النفس، وإنما تتعداها إلى الروح. والرؤية لا تنحصر في البصر بل تتجاوز إلى البصيرة، فبالنفس يحيا المرء في العالم المرئي، وبالروح يحيا في العالم الغيبي، لا يني يرتحل بينهما ليوسع من وجوده، ويرتقي بمعرفته، متجاوزا يقينا إلى آخر(5).ومن هذا الترحُّل تتولد المعرفة في لبوس جماليٍّ ماحٍ لتقدُّمه على صعيدي: الرؤيا والحلم.

فالرؤيا في المنظور الصوفي الجمالي خطوة تتجه نحو المستقبل، لأنها تشبه الخيالَ في انفكاكها عن العالم المرئي، إذ تُشكل عالما غيرَ مرئيٍّ، تملأه بشائر أو نُذُر المستقبل البعيد.

والحلم خطوة تتجه نحو الماضي، لأنه يشبه الذاكرة في انفكاكه عن العالم المرئي، وتشكيله عالما غير مرئي، يستقرُّ في غياهب الماضي السحيق.

إن الإقامة في العالم المرئي لا تعني عدم العروج إلى العالم غير المرئي، بل إن العروج إلى الذي هو غير مرئي يجدِّدُ الإقامة المرئية تجديدا، ويزيدها قوة وكمالا. فالعقل يجري إلى عالم غير مرئي من وراء أفقه البعيد، وهذه مفارقة، وذلك لأن هذا الذي نفكر به ولا نراه يكون إذن بمنزلة الأمر الغيبي الذي لا ينفك عنا.(6)ولا يتردد قط في بناء منظومات جمالية بواسطة اللغة التي لها بنيات ودوالٌّ ودور في تحديد علاقات الفرد بكيانه النفسي، باعتبارها نافذة إلى أبعد أغواره التي لا يشعر بها، بحيث يصير ما يبنيه من منظومات قولية هو الواسطة التي تُوصِّل إلى لا شعوره.لكن يُورْغِنْ هَابِرْمَاسْ يرى أن الغاية من استعمال



يُورْغِنْ هَابِرْمَاسْ

اللغة ليس العبور إلى اللاشعور، وإنما هي التفاهم، فكل الأشكال الخاصة لحياتنا مبنية بواسطة اللغة ومستغنية بها، بحيث لم تعد هناك حاجة إلى شيء أعلى، ولا إلى شيء أدنى.فلا شيء خارج اللغة نحتكم إليه ابتغاء الموضوعية أو المشروعية. فالكائن الإنساني لا يستطيع الخروج من اللغة، أيا كان شكل حياته، وحتى لو افترض أن هذا الخروج غير ممتنع، فإنه لا يمكن أن يتم إلا عن طريق اللغة نفسها.

1.2 لغة الروح:

وعليه؛ فإنه لا خروج من اللغة إلا إلى اللغة، وهذه هي إحدى الجماليات التي نستقيها من الحقل الصوفي، حيث نسبح مع اقتراحاتها وانشراحاتها في فضاء اللانهائي، دون أن نستغني بالبصر عن البصيرة، ولا بالنفس عن الروح، فنخرج من انقباض الوجود إلى انفساحه، ومن ضيق الرؤية إلى سعة الرؤيا.فرؤية النفس تختلف عن رؤية الروح، فالأولى ترى بعين البدن، وتُسمّى رؤيتها الإبصارَ، وبعين العقل، وتُسمى رؤيتها الاعتبار، وكل ما تراه هو من العالم المرئي. أما الثانية فترى بعين البصيرة، وتسمى رؤيتها الاستبصار، وكل ما تراه هو من العالم الغيبي.وإذا كانت المرئيات تتحيَّزُ مكانيا فإن المغَيبات لا تتحيز أبدا، وذلك لأن المسافة

فالشعر والتصوف يشبعان فينا القيم الجمالية، ويُشعلان التوق إلى الكمال، وإلى الاندغام في أسرار الكون

مقولة مكانية صريحة بتحيز المرئي، لا بتحيز المُغَيب حتى ولو ورد في اللغة كذلك، ولذا فإنه ما من سبيل إلى الخروج من مقتضيات اللغة، لكون اللغة تراكيب مكانية لا مفر لها من التشبيه والمجاز.فنحن أمام أمرين لا ثالث لهما، فإما أن نتكلم عن الصلة بين المرئي والغيبي، فيتعين أن يُحمل الكلام على أنه مجرد مجازات وإشارات ورموز، وإما أن نسكت عن هذه الصلة سكوت الروح، ونتواصل بغير لغة الحروف، وقد تكون هذه لغة الروح.(7) وهنا تكون للسكوت درجة على النطق، لأنه علامةُ المشاهَدَة، والنطق علامة الشهادة، والفرق بينهما كبير.فالمعاني المدرَكة من خلال المشاهدة تكون دالة على الارتقاء، وعلى العروج بالروح، ولا عروج للروح بغير محطات تنزل فيها، ولأجل هذا تتباين عبارات العارجين وتختلف رؤاهم، لأنهم لا يجتمعون أبدا في تجلٍّ واحد، ولأن «الحق لا يُكرِّرُ على شخص التجلي في صورة واحدة».(8)

2.2 الترقي من وجود إلى وجود:

ولهذا تأخذنا إشارات العارجين العجيبة عن أنفسنا حتى لا نرى لنا لاشهودا ولا وجودا إلا في إطار ما رأوه، ولو أنه يبدو لنا في ظاهره صادما للعقل وللمألوف، ولا يُخرجه من هذا إلا بوح تلك الإشارات بأسرار الوجدان التي لا يطلع عليها العقل المجرد، إذ حسبه البرهان وحده، والحال أننا لو تأملنا ذلك الذي خطفنا من ذواتنا لوجدناه لا يخرج عن كونه تعابير حدسية بصائرية، تجعلنا نرى بعين اليقين المعانيَ الحَقّية الغيبيةَ في المباني الخَلْقية المرئية، فنحس بأنها ترقى بنا من وجود إلى وجود.

فالانخطاف ما هو إلا انصهار وذوبـان في الإشـارة، وكل ما تتصوره مخيلة المنخطف بالإشارة لا يستطيع لسانه التعبير عنه باللغة، لأنه وقع تحت الشرط الذي وقع فيه مُرسِلها، فهو لم يُشر إلا حين رأى ما رأى أوسع من الوُسع، ولا أوسعَ من الوسع إلا الجمال المطلق.فمصدر الجمال في الكون عند الصوفية هو الذات الإلهية، إذ كل جمال في الوجود إنما هو معارٌ منها، ومن ثَمَّ كان الجمال الإلهي عندهم مُدرَكا بذاته، ولذا جاشت به نفوسهم في الشعر؛الذي ينطوي على مقولتي الجميل والجليل، ويخلو من مقولة القبيح. فالجمال الصوفي كما يتجسد في الشعر يتسم بالجِدِّ، ويخلو من السخرية، لأن كل الموجودات هي تجَلّ للذات بوصفها جمالا وجلالا مطلقين، ولأجل هذا برز الوجود خاليا من القبح، ليس فيه سوى الجمال، وما نظنه قبحا ليس سوى تجلٍّ لنفوسنا التي لم تتشرّب بعد معنى الجمال، فتفنَى في المتصف به.

وإنَّ استعذاب العذاب في سبيل المحبوب والالتذاذ بالألم هو وجهٌ من وجوه التحقق الجمالي في الوجود، وقد يُخطئ من يَعد ذلك قُبحاً وضعفا في النفس، والأمر بخلاف ذلك، وذلك لأن العلاقة بين النفس والجمال والتصوف هي علاقة أصليةٌ، إذ التصوف مرتبط في أصله بالجمال كله، وهو الحق مبدع الوجود والموجودات، ومرتبط كذلك بالإبداع والاتصال بمنابع الجمال والجلال والترقي في المعارج الروحية والتخييلية، حيث التجاذب والتداخل والتنافذ والتشابك الفني والشهودي بين الإبداع ومنبع الجمال وأصل الجلال. فالتجربة الصوفية ما هي إلا رحلة روحية معراجية تغوص في عالم الأحـوال، عابرة لعالم الأقوال، لا تني ولا تَقرُّ باحثة عن الحق والحقيقة والجمال، هي رحلة إدراك ذوقي أصيل، وكدح على مستوى اللغة للترقي في مدارج التخييل والتشكيل

العلاقة بين النفس والجمال والتصوف هي علاقة أصليةٌ، إذ التصوف مرتبط في أصله بالجمال كله

إلى ماوراء الحروف والكلمات والدلالات، والشعر في رحلته هو كذلك شبيه بالتصوف في هذه الوجوه.

فالشعر والتصوف يشبعان فينا القيم الجمالية، ويُشعلان التوق إلى الكمال، وإلى الاندغام في أسرار الكون، ومن هنا ندرك أن مفهوم الجمال الصوفي في الشعر ليس مجرد شعور بالتلذذ بما في المرئيات والمسموعات من تناسق وتناغم، وإنما هو شعور بالمسؤولية الإنسانية تجاه الكوائن في مختلف صورها وأشكالها، والإحساس بأحاسيسها، والإصغاء إليها. وبهذا الإصغاء يتحول المُصغي إلى ذات متذوقة للجمال، لا ترى في العالم قبحاً، وحتى إذا رأته فإنها تعلم أن مآله الارتفاع، وحينذاك لا يبقى أمام عينها الروحية إلا حُكم الحُسنِ الشهودي، فيصير لسان حالها يقول مع علي بن أبي طالب :»ما رأيت شيئا إلا رأيت الله فيه«(9)، ومن ثمة يتحول الجمال من منحة إلهية إلى مسؤولية إنسانية عالية، تستوجب الرعاية والحماية، فكلما تحقق للمرء إدراك وجداني عاطفي للكون دخل في أحياز الجمال.

3 نماذج من تجلياتها في الشعر المغربي المعاصر

ولا يدرك هذه الأحياز حق قدرها إلا الشعر، فهو الذي يُبصر المعاني في الوجود، ويحيلها إلى جواهر تأخذ بالألباب، وبخاصة إذا وضعها في إطار الروحانية الذي لا يتمكن النص الشعري من التعرف على ذاته إلا فيه، حيث يتأتى له الخروج من النطاق الخاص للدين إلى النطاق العام الأوسع للثقافة الكونية.فالروحانية لا توجد في الإيمان الديني فقط، وإنما توجد كذلك في النظر الفلسفي والعمل الفني والبحث العلمي، وفي كل نشاط ثقافي وجمالي ممكن.

وهذه النماذج الأربعة التي سنذلل بها على تجلي الجمال الصوفي في شعرها هي بحق نماذج ارتفع وعيها الشعري والجمالي إلى درجة عُليا، بحيث صار كل فرد فيها «إنسانا كليا» لا تقف قناعته الروحية؛عند ممارسة الشعر؛على إقامة رسوم العبادة فقط، بل إن تلك الممارسة تصير استجابة لأبعاد أخرى عميقة في الحياة العامة والخاصة للناس على مدار الحياة وتَجَدُّدها.(10) ولذا لم تَبنِ جمالية التجلي الصوفي لدى هذه الفئة باللغة المباشرة، لكون هذه اللغة منقوعة في الجماهيرية، بل بلغة الرمز والإيحاء التي


أحمد الطريبق

تتيح المجال للصورة الشعرية أن تكون موغلة في الدلالة والجِدَّة.ونعتقد أن كل ذات من هذه الذوات ؛بوصفها فاعلا شعريا؛قد أصغت بإكبار حين إبحارها في الخطاب الصوفي إلى أمواج جمالياته أنَّى تَحَرَّكت، فكان لها أن جَلَّت المعانيَ الخَفيةَ في الأشياء كما انجلتْ مبانيها لها روحيا، وكشفت الأسرار الباطنة فيها كما انكشفت لها ظواهرها عيانا.الأمر الذي يساعد متلقي شعرها على أن يشارك في الشهود، فيرى هذه المعاني والأسرار ببصيرته رؤيته للمباني والظواهر ببصره، وأن يُخرجه من دائرة الخصوص المنغلقة إلى دائرة العموم المنفتحة التي تُشهِده غير المرئي في المرئي، فيستحضر المعاني الروحية للغيبي مبديا افتقاره إليه، وربما استغناءه به.

1.3 أحمد الطريبق أحمد ودلالة نور الألوان على الأسفار:

الشعرية العرفانية عند أحمد الطريبق هي تجربة ذهنية شعورية، قد تسبقها أو ترافقها تجربة جسدية، غايتها تهيئة النفس للدخول إلى عالم الخيال الحقيقي، وذلك لأن الشعر لا يكون عرفانيا إلا إذا صدر عن مرتبتي البرزخ والمعاني المجردة، أو عن التجربة المفضية إليهما وبهذا يفترق العرفان عن المرجعيات الخارجية، حيث لا تكون للحكمة أو للزهد والوعظ والتذكير صلةٌ جوهرية به.

فالشاعر أحمد الطريبق استطاع أن يتمثل الرؤية الصوفية إبداعا، فجاءت أشعاره فيضا عن رؤية وجودية للكون أكثر مما هي رغبة بإبداع شعرية جديدة

فالشاعر أحمد الطريبق استطاع أن يتمثل الرؤية الصوفية إبداعا، فجاءت أشعاره فيضا عن رؤية وجودية للكون أكثر مما هي رغبة بإبداع شعرية جديدة، فهي قطيعة رؤية مع الشعرية السائدة في سموها عن الواقع الحسي، واتخاذها لعالم الخيال منطلقا لها.ومن ثمة كان زمنها الإبداعي امتدادا للزمن الوجودي؛الذي نجد الشاعر فيه لا يحيل على ذاته كما في قول من سبقه:

فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَــــه

وَإِذَا أَبْصَرْتَــــهُ أَبْصَرْتَنَا

وإنما يُحيل على الكون كما رآه في ذاته، فشعره تجربة شاملة للوجود بكل أبعاده.والنصوص التي تضمنتها «الأعمال الشعرية «التي أصدرتها له وزارة الثقافة تكاد تكون مكتوبة من محبرة الواصلين، فهي إبداع شعري مكثف من حيث الإيحاءات المتنوعة، والصور الشعرية، والرموز المُطلة من شرفات الأسرار، ومن شماريخ جبل العَلَم، والـدَلالات القوية المُعَبرة عن ذات شاعرة تملك آليات الشعر المُبصِرة بخطاها، وخيالا شعريا لا نهائيا.فلغته الشعرية تسحر وتجذب؛لها قدرة على الجمع بين الأشباه والنظائر في سياق جمالي مُبهِر، يتخلله أريج العرفان الذي يُضيء العديد من القضايا المرتبطة بالذات وعلاقتها بالعالم والكون والإنسان.

فالمبحر في عَمله المومإ إليه سيرى ملامح اللغة الصوفية ومعجمها جلية كالشمس، من مثل:القبض والبسط، والوجد والوجود، والومضة واللمحة، والرمز والإشارة، والحبيب والمحبوب، والقرب والبعد، والتجلي والتخلي، والشرب والورد، والجمال والجلال، والصحو والسكر.فهي جميعها مفاهيم استوحاها الشاعر من القارة الصوفية، وأعطاها دلالات خاصة به كذات مُتَوَجِدة في العالم المرئي ومتواجدة في العالم غير المرئي، مما أضفى على النصوص فيه نكهات صوفية، وشطحات روحية رائعة، تميزت بصخب في الخيال، وروعة في التخيل، وقدرة على التخييل.فهي في كليتها تنحو منحى صوفيا، للشطحاتً فيه والتوحُّد غاياتٌ كبرى، أعلاها فهمُ أسرار هذا الكون.يقول الشاعر باثًّا علامات إشراقية نورانية في رحلته الروحية:

اِغْسِلْ صَدْرَكْ

سَتُصَادِفُنَا فِي رِحْلَتِنَا، يَا خِلِي
مَا لاَ عَيْنُ الْإِنْسَانِ رَأَتْ
مَا لاَ أُذْنُ الْإِنْسَانِ رَأَتْ
لَكن املأْ زقك بالصبرْ
صبْرُكَ:أن تظمأ للمحبوبْ
صبرُك أن تطرح من نفسك همَّ الخوف
أن تفنى في المرغوبْ
أن تعرى في وهج الصحراءْ.(11)

فالشاعر قد اشترط الصبر لنيل حب المحبوب ورضاه..الصبر على مكاره الطريق إليه، وعلى الموت فيه، ألم يقل مولانا الرومي:(العاشق ميتٌ، أما المعشوق فحي)، فالفناء في المحبوب هو الغاية، وذلك لكون العشق لا يكتمل إلا به، يقول الطريبق:

زاغ البصرُ النافذُ، عرَّاني
من غبَش الشهوة، أبصرتُ المُطلَق،
أبصرني
لا أنتَ أنا
لا هو أنا
كلاَّ، وبلى:
ضدان هما، في بحر الوحدة أغرقني؛

فتلاشت صفتي

في إِنِّيَّتي

وإذا الغيبة كأسي

والخمرة رأسي

و إذا العالم لفظٌ نِسْبِيُّ المَعنى.(12)

وعند تلاشي الصفة يصبح للكلمة معنى الثقة في الكشوف والمضمرات والاقتضاءات، والقدرة الخارقة على تحويل الأشياء إلى ما لم يكن متصورا، حيث تصير الغيبة كأسا والخمرة رأسا.فكأن الكلمة هنا بمثابة تعزيم يتوسل بتراكيب أسلوبية جديدة من أجل تكوين ما لم تجرؤ اللغة العادية على تكوينه، وبثٍّ الجمال في العالم النسبي المعنى، وتوزيع ذراته في أشيائه.فالكتابة عند الطريبق هي كتابة خارجة عن الكتابة العقلية الباردة الرصينة، فريشة خياله مغموسة في محبرة الأخيلة المفارقة لقانون العناصر الأربعة، ولدوران الأفلاك، تكتب حروفا ذاهبة عكس اتجاه الشمس المشتركة.فالصورة عنده تلازم الدفق الشعري، وتجسد انزياحه الرسمي عن رسوم الواقع، فهي ليست عنصرا مرغوبا فيه لذاته، بل هي مطية لبلوغ المعنى، وتحققه على أحسن وجه، ولذا فإنها لا تعتبَر تداخلا بين العوالم والأشياء، وإنما نقلا للمعنى والصعود به من حضيض ما هو حسي إلى ما هو مجرد.فالصورة في المقطع أعلاه أتت لتمنح النص خصوبة فائرة، وتُغرقه في الأسئلة، مما يُورِّثه تُخمة، ويزيد عطش المتلقي لشرب نخب جودته.والحاصل أن الصورة هنا تفتح النص على احتمالات تأويلية بِكر، الشيء الذي يمكن من استيلاد دلالات جديدة مُشرَعة على مَهَبّات محتملة يُشرعها الكائن الشعري باستمرا ر.(13)

ولا شك أن مَن في بحر الوحدة أغرقه حبيبه لن يخرج من الغياب، والغياب هنا معناه المحبة التي هي ذوبان في جمال الكون، فإدمان الشرب بكأسها مع السكر والصحو هو الذي يكشف له من نور جمال كل شيء.فالكأس هي المعرفة التي قد يشهدها تارة صورة، وتارة معنوية، وتارة عَمَلية، فالصورة حظ البدَن والنفس، والمعنوية حظ القلب، والعملية حظ الروح والأسرار.ولذلك كانت المحبة توأم المعرفة، فمن أحب تمّ له الكشف الكوني. فالشاعر يريد أن يشير إلى أن الحب هو المبدأ الأساس في الوجود، فالاحتفاء به هو احتفاء بالسر الكوني ألذي أدركه الصوفية، حتى إن كلمة صوفي أضحت تطابق في معناها كلمة(محب) أو(عاشق). فالحب والعشق والتصوف جميعها تشير إلى نفس التجربة والسلوك، ولهذا قال مولانا الرومي في «المثنوي»:

جاء العشق

وصفا قلبي من غيره

فرفعه بلطفٍ إذ وضعني

جاء العشق

وصار كدمي في عروقي وجلدي

حتى أخلاني من الغير، وملأني بحب الحبيب.(14)

وهذا الحب الذي هو مبدأ سلوكي ليس كذاك الحب الإيروسي أو الأفلاطوني، أو كالحب المسيحي، وليس كالذي تحدث عنه شعراء الغزل على اختلاف نزعاتهم، وإنما هو تجربة إنسانية تفتح دوائر خارج الحدود الضيقة لنفسية الإنسان ذاتــه، فقيمته تتجلى في كونه مبدأ للانفتاح، يربط الإنسان ؛ليس فقط بالمجال الإنساني وبخاصة المرأة حيث الوقوف عند المعنى الجنسي؛بل يشده إلى أصول وجودية متجذرة في أعماق تاريخ الكون والإنسان.(15) فهو محاولة لردم الهوة التي تفصل الإنسان عن أصوله الوجودية، وليس مجرد انفعال وجداني يمكن اختزاله في صورة الإيروس الأفلاطوني المتعالي، وإنما هو الفعل الأساس لمعرفة حقيقة الوجود، ولولا هذا لما قال سمْنون المحب المعاصر للجُنَيد:»المَحبة أصلٌ وقاعدة، والأحوال والمقامات كلها بالنسبة إلى المحبة لَهْوٌ».(16)وإذن؛فالحب ؛كما يقول الشاعر أحمد الطريبق ؛هو جوهرة الأسماء التي:

نفضتْ عنها حجب الأغيارْ

وغرانيق الإحراق؛

فالشاعر يريد أن يشير إلى أن الحب هو المبدأ الأساس في الوجود، فالاحتفاء به هو احتفاء بالسر الكوني ألذي أدركه الصوفية، حتى إن كلمة صوفي أضحت تطابق في معناها كلمة(محب) أو(عاشق).

لأن مفهوم الوجود يتأسس على مفهوم الحب والجمال

ثم طوت
كل الأزمان، أحالتها
في النقطةْ
والنقطة، لا غيرْ؛
ذرات الحُسن تماهت
في ذاتينْ.(17)

لقد نقل الشاعر أحمد الطريبق مفهوم الحب من لغة الفلسفة والأخلاق إلى لغة الإبداع الشعري، وذلك لإحساسه العميق بعيب الفلسفة المتمثل في ابتعادها عن الغليان الروحي للحياة.فلغته تختلف عن النظرة الأخلاقية التي تُخضع الواقع لنظام هرمي من القيم ثابت..لغة تحمل نظرة جمالية عامة للألوهة والعالم والإنسان، وتجعل من العلاقة بين هذه الثلاثة علاقة فنية متجددة، تكشف للإنسان عن أسرار تشده إلى أعماق وجودية لم يعرفها من قبل. وذلك لأنَّ مفهوم الوجودً يتأسس على مفهوم الحب والجمال:جمال الألوهية وحبها أولا، وجمال العالم وحبه ثانيا. فكونية الجمال الإلهي هي التي تفسر من جهة أولى كونية الحب، فالحب ليس فقط انفعالا إنسانيا، ولكنه قبل كل شيء حركةٌ وجودية تَحكُم كل الكائنات على اختلافها، وذلك لأن الخالق(جعل حقيقة الحب سارية في كل عين ممكن متصف بالوجود، وقرن معها اللذة التي لا لذة فوقها، فأحبَّ العالم بعضه بعضا حبَّ تقييدٍ من حقيقة حب مُطلَق.)(18) ولأجل هذه العلة تشتعلً ذات كل محب شوقا إلى المحبوب، وتستعذب ما تجده من نصَب ورهق في السفر إليه.والسفر هو توجه القلب إلى الحقً على اختلاف المراتب، إذ الحق يكون دائما مطلوبا لا مفروضا، وطلبه هو دليل حرية العقل، وضرورة الجمع بينه وبين القلب، فطلب الحقيقة هو القاسم المشترك بين الناس رغم تفاوت العقول، وتضارب الآراء، واختلاف الطباع، وإعصار الأهواء، ونيران الشهوات.(19)

لقد أرشدنا المسْحُ العام لمنجز الشاعر الطريبق إلى أن السفر أسفار، وإلى أن كل سفر له لون يدل عليه صوفيا، وسنشير هنا اختصارا إلى بعض منها:

أولا: أنواع السفر، وهي الأربعة التالية كما تتجلى في شعره:

أ السفر من منازل النفس إلى الأفق المبين.

ب السفر من ظاهر الوجود إلى باطنه.

ج السفر من التقييد بالضدين إلى الجمع بينهما.

د السفر من جمع الظاهر والباطن إلى التكميل أو الأكملية.

ثانيا: دلالة نور اللون على السفر، فلكل نور لون يدل على محطة من المحطات الذوقية الخاصة.وفي شعر الطريبق محطات ذوقية، يشير نور اللون في كل واحدة منها إلى نوع من السفر، فالسفر **إلى** الحق عنده يدل عليه النور الأزرق المرموز له بالسماء التي يحلق فيها طائر الروح:

يا طائر روحي
مَرساك هنا،
فانفض عنك الريش الحِسِّي، وحَوِّم
فوق الغصن الأزلي
جرِّد صوتك من
لهوات الغربان
(ملائكة/وشياطين).
ها فَرْقي يُتلف جمعي

ها بصري يخدع سمعي
....
....
....
يرتطم الإشعاع الموهومُ بأستار القفل الأبدي
(تختال بأزياء التلوين حقيقة هذا الكون المغلق والمفتوح)
لاحت لي نفسي الأمارة بالسوء عروسا،
وفراشةَ ضوء، (خالٍ من زيت الحق

سراجُ القنديلِ

المتراقصُ بالألوان العمياء،)

طارت نفسي، تبغي الضوء الوهاج

وأنسَتْني إسرائيَّ والمعراج

أصبح أيْسي في ليسَ

أضحى أنسي في لَبس.(20)

والسفر من الحق يدل عليه النور الأصفر:

كتب العدل الشاهد، والحبر

بالأصفر، والفَصّ المرجاني

حروفَ المَهر الأولى

كصداق بين الواحد أنت

وليس الواحد فيك، سوى ظلٍّ

يدحوه المدُّ

ويمحوه الجزر.(113، 112)

والسفر على الحق يدل عليه النور الأحمر:

ويراك مساء النبض، وليل الجس

سافرة..ومسافرةً بأكاليل التهريب

مُطلقة..في حانات الأسود والأحمرْ

وعاشقةً للصبوة

ومرايا متجاورة أخرى في كشف المحجوبْ.(22)

وهكذا، كلما توالى سفر دل عليه لون نور خاص به، فالسفر **مع** الحق يشير إليه النور الأبيض، والسفر **في** الحق يومئ إليه النور الأخضر، والسفر **عن** الحق يدل عليه النور الأسود، أما السفر بالحق فترمز له ألوان الطيف:

وفي ذاكرتي لك وجه للطفل المفتون/المشبوب

بألوان الطيفْ

يراك

يراك

يراكْ.(23)

وهكذا تتبدل في المحطات الذوقية الأسفار وأنوار ألوانها عند الشاعر الطريبق بتغيير أحرف الجر، وكأن هذه الأحـرف هي معاني الألـوان، وكأن الصمت هو ظلالها الأصلية. ولهذه الغاية نجد الشاعر يحتفل بالظل لكونه الوجود الإضافي الظاهر بتعيُّنات الأعيان الممكنة، وأحكامها التي هي معدومات، ظهرت باسم النور؛الذي هو الوجود الخارجي المنسوب إليها.فمدُّ الظل معناه بسط الوجود الإضافي على الممكنات، فالظلمة بإزاء النور هي العدم، وكل ظلمة هي عبارة عن عدم النور عما من شأنه أن يتنور.(24) والشخص؛ وإن كان واحدا ؛فله أكثر من ظل، وأكثر من صورة، ولا تستطيع العين إدراك هذا كله، وإنما يدركه القلب بوصفه جوهرا نورانيا مجردا يتوسط بين الروح والنفس، وتتحقق به الإنسانية.لذلك كان له بابان:باب إلى عالم الملكوت، وباب إلى عالم الشهادة، (25) ويعبِّر عنهما بالبصيرة ؛التي هي بمثابة البصر للنفس، بها يرى الإنسان حقائقَ الأشياء وبواطنَها، وجمالَها وجمالَ المتعلقات بها. فالجمال فيه معنى السفور والدنو، و معنى الجلال، تارة يلزمه اللطف، وتارة يلزمه الظل لحجب حقائقه البسيطة.

فحين لا تصفو النفس للحق يحجبها الظل عن المطلق:

وإنَّ الظل الحاجزَ، والمحجوب بألوان وعماء

لا يُسعفني في إبصار المُطلَقْ

كي يتحد الظل بصاحبه في.(26)

أما حين تـدرك النفس حرفها فإن الظل يغدو جغرافية قمعٍ لا حدودَ لها:

وهكذا تتبدل في المحطات الذوقية الأسفار وأنوار ألوانها عند الشاعر الطريبق بتغيير أحرف الجر، وكأن هذه الأحرف هي معاني الألوان، وكأن الصمت هو ظلالها الأصلية

فالشعر بهذا المعنى المتوهج سفَرٌ من الغُمَّة إلى المَسرَّة، ومن فنِّ الموت إلى فن الحياة، ومن العجائب الكثيرة في هذا الكون إلى الإنسان الذي هو أعجبها

وبين الظل المتعدِّي:هامات البحر،

..وقامات النخل،

جغرافية القاف

وتاريخ القافْ.(27)

من أعلى جماليات التجلي الصوفي في شعر أحمد الطريبق كون الذات المطلق فيه نورا مرئيا بالبصيرة، لا صورةً مرئية بالعين، فالعين محدودة الطاقة، والبصيرة لانهائية الطاقة، فهي لا تُحدُّ لأنها أعمق تأثيرا مما يُحد.فهذه الجمالية الشعرية الصوفية تجعلنا لا نستمتع بالآخر بوصفه غيرنا، وإنما باعتباره ذاتنا الأخرى، كما تجعلنا نُشْفَى من المرض دون اضطرار إلى تقديم تضحية، مثلما كان سائدا لدى قدماء الإغريق، فالتقليد عندهم يقول:»لكي تُشفَى، عليك أن تقدِّم لكل من آلهة الأولمب:

- سلحفاة في شكل طفلة

- وكلباً في شكل رجل

- ودجاجة في شكل امرأة».(28)

فالشعر بهذا المعنى المتوهج سفَرٌ من الغُمَّة إلى المَسرَّة، ومن فنِّ الموت إلى فن الحياة، ومن العجائب الكثيرة في هذا الكون إلى الإنسان الذي هو أعجبها، ومن ثمة لم يعد الوعي الجمالي الصوفي في الشعر وعيا قائما على بنية نظرية دينية، وإنما هو وقوفٌ مفرَدٌ مستوحدٌ قلِقٌ متسائل أمام الكينونة والمصير، تحضر اللغة فيه كذات منفتحة على مجالات المعرفة وآفاقها، وبهذا الحضور يحضر الوجود بزخمه الخاص، ويحضر الإنسان كمضمون لهذا الوجود، لا كأجنبي فيه، بمعنى أن الجمالية الصوفية التي اشتعلت في شعر الطريبق قد مكنت هذا الشعر من تلبية تطلع الإنسان إلى النظام والجمال، وإلى الصدق الأخلاقي بشكل أفضل مما تفعل العقائد والإيديولوجيات والفنون الأخرى، إذ كثيرا ما تخلق هذه هوة بينها وبين الإنسان، تزداد عمقا واتساعا.أما الشعر العرفاني فلا، وذلك لأنه يُعَلِّم الذات وعيَها، و لا يأخذ بُعده الإنساني والفكري، العميق والخلاق، إلا بقدر ما يختبر وعيَ الآخَر، فالأنا سفَرٌ متواصلٌ نحو نفسها من خلال الآخر؛الذي يثير الحيرة دائما، فالحيرة نار تجمع شتات النفس كلما مزَّقها بَرْدُ اليقين، ولذلك كانت عتبة أساسية من عتبات السلوك والكشف لدى شعراء العرفان، تتمثل قيمتها الإيجابية في كونها تضع الشاعر أمام نوع من النقد الذاتي الداخلي الذي سيمارسه على تجربته الخاصة، وعلى علاقته المعرفية بالوجود.

فمن خلال انسيابها في نصوص أحمد الطريبق كالضوء تكَشفت لنا مظاهر القلق والتوتر والتساؤل في ذاته الشاعرة؛التي تحاول الدخول في نوعية جديدة من العلاقات بالطبيعة وبالوجود، وبالحقيقة عموما. وربما لهذا السبب كان الكشف الشعري عند الشاعر»أعظم في الحيرة من برهان العقل على الحق«، (29)لأن الكشف الشعري كلما زاده التجلي معرفة، زادته تلك المعرفة حيرة، لاختلاف الصور المتدفقة على المخيلة، مما يؤدي إلى الشعور بضآلة الذات، وانفتاحها على اعتقادات الآخرين وتصوراتهم.وهنا تكمُن لذة الحيرة في الشعر، إذ كلما اشتعل الشاعر حيرة أصغى الوجود إلى كلماته، لأن الحيرة قلقٌ وحركة، والحركة حياةٌ ووجود، فلا سكون ولا موت ولا عدم.(30)

ومن العلاقات النوعية التي دخل فيها الشاعر بعدما تأتى له الكشف الشعري علاقته بالمرأة، فهو لم يتعرض إليها من الوجهة التي تعرض إليها فيها من سبقه من الشعراء تبعا للمنظومة الثقافية وجهت وجهت نظرتهم إلى المرأة، وإنما نظر إليها باعتبارها المظهر الأعلى للحياة، ومبدأ الحياة الإنسانية، العلاقة بها هي التي تُجدِّد العلاقة بالألوهية والطبيعة، أي بالحياة ومبدإ الحياة، فالأنثى هي محور صبغة الله، لأنها العلية في الإيجاد والوجود:

في أقبية الضوءِ

على الرفرف طيفٌ يتوارى

يرسم اللوحة ذكرى

نغَم الوصل تناهَى

يصلب السرَّ طقوساً بشريهْ

هلْ حرامٌ كانت الركعة والسجدةُ في العِشق وللشعر هُويهْ

صِبغة الله..هي المحوَرُ والأنثى العَليةْ.(31)

فالمزية الكبرى لنصوص الشاعر الطريبق عن المرأة تتجسّد في أنها عرفتِ كيف تُوحِّد بين المرأة والحقيقة المطلقة، (32) وذلك لأنه كتب بقلب العرفان، والشاعر حين يكتب بذلك القلب لاشك أنه سيضع المرأة في صورتها الوجودية الخاصة التي ما هي إلا تكثيف للجمال الكوني، وقبَسٌ من النور الإلهي، حسب رؤية مولانا الرومي.(33)ومن هنا كانت الحقيقة الشعرية الصوفية متناقضة كليا في جماليتها مع غيرها من الحقائق، فالحقيقة في الشعر غير ثابتة، وغير نهائية، وغير واضحة، فهي بهذا المعنى خارج الحقيقة الدينية، وخارج حدودها، وهي إلى ذلك شخصية، وغير عامة، وغير مشتركة بالضرورة، (34)ولا شيء فيها يبقى على ما هو عليه، لأن زمنها هو زمن الصيرورة والتغير، عكس زمن الحقائق الأخرى الساكنة في مطلقيتها. وهكذا نرى أن التصوف الكامن في شعر شاعرنا أحمد ينتمي إلى خبرة أصيلة بالسر المطلق، وخبرة بسر الإبداع، وإذا اجتمعت الخبرتان في ذات واحدة، تمكنت هذه الذات من تجاوز كل صبغة عقلانية محددة مغلقة، إلى عالم حر طليق خلّاق، قوامه طلاقة الروح وجسارة التخييل، وطفرة الخَلق، ولا يُبدي هذا إلا قول ابن الفارض:(الكامل)

إنْ قُلْتُ عِنْدِي فِيـكَ كُلُّ صَبَابَةٍ

قَالَ:الْمَلاَحَةُ لِي، وَكُلُّ الْحُسْنِ فِي

كَمُلَتْ مَحَاسِنُهُ، فَلَوْ أَهْدَى السَّـنَا

لِلْبَـدْرِ عِـنْدَ تَمَـامِـهِ لَمْ يُخْسَفِ

وَعَلَى تَفَنّـنِ وَاصِـفِيهِ بِحُسْنِهِ

يَفْنَى الزَّمَـانُ، وَفِيـهِ مَا لَمْ يُوصَفِ

وَلَقَدْ صَرَفْتُ لِحُبِّـهِ كُلِّـي عَـلى

يَدِ حُسْنِه، فَحَمِدْتُ حُسْـنَ تَصَرُّفِي

فَالْعَيْنُ تَهْوَى صُورَةَ الْحُسْنِ الَّتِي

رُوحِـي بِهَا تَصْبُـو إِلَى مَعْـنًى خَفِي(35)

إن هذه القراءة لشعر الشاعر أحمد الطريبق قد انطلقت من مستوى التجربة الصوفية بكاملها، أي من مستوى رغبتها المفارقة وتوترها، وذلك لأن الشعر العرفاني لا يقدم ذاته لأي كان، بل يستوجب قارئا خاصا هو الذي يجعل من القراءة تجربة حية مثل تجربة الكتابة.فأن تقرأ الشعر العرفاني معناه أن تُجدِّد تساؤله الأصلي حول اللغة والتأويل، وأن تجعل من القراءة فعلا للحب والافتتان بالجمال أنّى كان، (36) وفعلاً لربط اللغة بالوجود، واعتبار العالم كتابةً وجوديةً كُبرى.فالوجود لغة، والموجودات كلماتها، والشاعر العرفاني حينما ينظر إلى العالم فإنه ينظر إليه في رمزيته، وفي ارتباط ظاهره بباطنه، وفي تشابكاته وتعالقاته.إذ من خلال هذه الرموز التي يتكلم بها الشعر العرفاني، ويكشف بها عن ذاته، ندرك أننا أمام أكوان جمالية أكثر عمقا وأهميةً، يُؤسسها هذا الشعر..أكوان تتكلم لغتها الخاصة، ولا تستعير لغة غيرها.

لم يعد الوعي الجمالي الصوفي في الشعر وعيا قائما على بنية نظرية دينية، وإنما هو وقوفٌ مفرَدٌ مستوحدٌ قلِقٌ متسائل أمام الكينونة والمصير

2.3 محمد علي الرباوي وتَحَمُّل الموتِ الأسْوَد:

إن العلامات اللغوية تتميز بقابليتها ؛ دون غيرها من أنواع العلامات؛للتحول الدلالي فيما يُعرَف بالاتساع والاشتراك والتضاد والمجاز.فالمجاز والاستعارة سمة خاصة من سمات الكلام الشعري وغيره، تقع لهما على مستوى التركيب، ومن ثمة يكون التحول المجازي في أي نص لغوي مرتبطا أيما ارتباط بالعلاقة التي هي كائنة بين الدال والمدلول(37)، ونتيجة لهذا التحول يكون الثراء الدلالي، ويكون الوعي الفائق بالصيرورة، حيث تقطع الـذات الشاعرة مع

الانفصال، وتُحل التحول في قلب الكون، وتسترسل في التأليف بين موجودات متباينة ومتباعدة. تنظمها في سلسلة متباعدة الحلقات، تذوب ضمنها الفروق بين الأشياء، ولا يبقى إلا ذلك الانجذاب إلى الإنصات للحركات المستسرّة وراء المظاهر، وإلى القدرة على اقتناص الأجدّ الأبهى، حيث كل ذرة كونٌ.(38)

بهذا التصور ندخل إلى محاريب شعر محمد علي الرباوي، فنحن إن لم نستحضر كل ما هو معرفي، لن نستطيع إدراج الكوني في المحلي، والمرئي في المُغيب، والحاضر في الغائب، والمادي في اللامادي بإشراك الروح والذهن والمخيلة والحدس والبصيرة في التقاط روح المعنى دون الاكتفاء بالتوقف عند الدلالات الآنية البراقة. فنصوصه المشرقة بانشراحات صوفية، وتأويلات ممطرة بالمدهش، هي الرحم الحامل حسب الشاعر الدكتور محمد السرغيني «بالمَعرفيّ مُوَجْدَناً، وبالمعرفي والعرفانيّ مُبرهناً عليهما». إنها نصوص تقتنص فاكهة الماوراء بيدٍ أشبه بالظل، وذلك لأن منطقة الظل هي منطقة التواري والتخفِي، لا يستسلم فيها الشاعر لثبات المعنى، وإنما ينحاز فيها إلى اختيار الزهد في الأضواء، وإلى اجتراح فضاء للإنصات العميق إلى الحركات التي لا تُرى مع الألوان الفاقعة النرجسية، ولا تُسمَع في خِضَم جلَبة الأشياء والكائنات اللاهثة وراء الظهور والاستحواذ على الحواس، وإنما ترى وتسمع في داخل الذات:

مُغمَض العينين أمشي

باحثا عنك حبيبي

بخطى مرتبكهْ.

ليت رجلي يا حبيب القلب تبقى

دائما مشدودة في الشبكهْ.(39)

فحركة المشي للبحث عن الحبيب هي فعل داخلي لا يرى و لايُسمع إلا من قِبَل الذات الشاعرة المتوحدة في وجودها، والمنشغلة بتمنياتها حين السفر إلى المعشوق:

ليت جهاتي تتوحدْ

فتصيرَ حبيبي

جهةً واحدةً كالألِفِ الممدودهْ.(40)

وليس أروع في التعبير والدلالة من هذه الألف الممدودة، التي يعتبرها العرفانيون أعلى درجات تجلي المحبوب في محبيه المرموز إليهم بالحروف، فكل الحروف(=المحبين) يدخل فيها الألف(= المحبوب)، ولا يكون لها وجود إلا به، فهي تحتاج إليه في تمام وجودها، وهو لا يحتاج إليها أبدا، وهذه هي جاذبية العشق التي يدمنها الشاعر في الليل والنهار:

ما حلَّ في الكأسِ

ولاَ

غاب عن الكأسِ

وهذه جمرة أنفاسي

تطلبه الليلة في كاسِي.(41)

فالرباوي في كثير من نصوصه يخلص إلى جملة من الحقول المعرفية التي تحقق التواصل، لأنه لا سبيل للوصول إلى البستان بوصفه رمزا للمحبة والخصب إلا عبر مجاهل الصحراء، وامتطاء القلق

وبين الحضور والغياب تشتعل الحيرة والقلق في ذات الشاعر العاشق، ويتساءل بحرقة:»فكيف برفع حجابك تحتجبُ»؟ وهذا مؤشر عام على أن معظم الذات الشعرية عند الشاعر الرباوي يندرج في دائرة الحزن والقلق، فهذان شعوران استأنس بمصاحبتهما، يدقان بابه في كل حين، ويؤثران عليه بموجات التوتر واللاسكون. ومن حاله هي هاته لا يمكن إلا أن يكون شجرة خضراء في تربة التصوف، لأن التصوف في جوهره قلقٌ من الوجود، ونُشدانٌ لما وراءه. فمرجعية القلق تتحكم في نصوصه، وفي تحولات هذه النصوص في الزمان والمكان، إذ المكان فيها ما هو إلا رمز لتحول الماضي بين الحقيقة والخيال، بين الهدي والضلال، وما البستان الذي يبحث عنه وسط صحراء الوجود إلا رمز للخصب والحب، وحالة جوانية يتحكم فيها الزمان الغائب بكل معانيه. (42) وحين يتحكم الزمن الماضي في المرء يُبعده عن ذاته،

وكلما ابتعدت عنه ذاته ابتعدت عنه المحبة، وابتعدت عنه مرآته التي هي الآخر المرئي والمغيّبُ.

فالرباوي في كثير من نصوصه يخلص إلى جملة من الحقول المعرفية التي تحقق التواصل، لأنه لا سبيل للوصول إلى البستان بوصفه رمزا للمحبة والخصب إلا عبر مجاهل الصحراء، وامتطاء القلق :

يا رباوي
يا الساكن في غابات القلق الوهاجْ
ما لك تُسرع في خطوكْ؟
لكأن وراءك يعوي ليلٌ داجْ
رد عليَّ بصوت مهتاجْ:
الوقت قصيرْ
والدنيا صعبةْ
والبستان بعيد بُعدي عنّي
وأنا ما زلت بهذي الأبراجْ
في جوف الجمر تُبارزُ نفسي نفسي
وتهددها في جوف الجمر
بما في هذا الرعب الصاخب
من أمواجْ.(43)

والنفس لا تتمكن من الكمال إلا إذا بارزت نفسها بالمجاهدة وسط جوف الجمر(=رمز الشهوات)، وأدركت أن وقتها في الوجود قصير.و الوقت لا يقف عليه إلا من صفا قلبه، وهو ليس الماضي والمستقبل، وإنما هو ما حضر الإنسان في الحال مما يتعلق به وما يهمه، ولا تعلق له لا بالماضي ولا بالمستقبل.ولذا فإن تدارك الماضي عند العارف تضييعٌ للوقت، وكذا فيما يُستقبل، إذ عسى أن لا يحصله وقد فاته الوقت. فالشاعر رمزَ بقصَر الوقت إلى هذه المعاني كلها لحث النفس على الإسراع إلى الهدف المنشود في الحال(=البستان)، وهو في معراجه روحٌ ظمأى تنتظر أن تُروى بالاتصال بالمحبوب، وهذا الاتصال ترمز إليه الغيمة. فهل تم له ذلك؟إن الغيمة التي كان ينتظرها ما هي إلا غيمة خالية من المطر، وهذا ما يزيده حزناً وذلك لأن القرية المرموز إليها بالذات قد أخرجت:

مطرَ السّوءِ



محمد علي الرباوي

وأنتَ بها اللحظةَ
لا تسمعُ إلا همسا.(44)

فمطر السوء حين تشكّل ساهمَ في العطش، ولم يرفعه، فعميت الذات عن الارتواء الخالص تحت ضغط مفاعيل عديدة، يقول عنها الشاعر:

متشابكة أغصان ذنوبي
لكني أطمع
أن تمتد إلي عيون حبيبي
تسقي بسواقيها البيضاءِ
حدائقَ ذاتي.(45)

وإذن:فالذات هي الأساس والمركز الذي يتخلّق فيه ماءان:ماء التكوّن وماء التّجمّع، والغرض هنا من التجمع هو مصبُّ الماء المكمل، واحتمال المرور بمجارٍ للوصول إلى الاكتمال الذي هو مطمح الذات، ولكن الأحجار باعتبارها معادلا رمزيا لمعوقات الاكتمال، ما تنفك تضع الحواجز في طريق الوصول:

إن الأحجار الفوارةَ قد فصلتني عنكَ
هيَ الآن تُطوِّح بي بين أقاليم الحزْنِ
تُكبّلني ببحار الهمِّ القاتلْ.(46)

وليس عجيبا أن يعد معجم العطش في المنجز الشعري للرباوي استعارة كبرى للنقص والاحتراق والحزن والبحث والاستشراف، حيث المتَحقق وعدٌ بما لم يأت

فكلما ازدادت الحيرة بذات الشاعر ازداد قلقها، واقترابها من الاحتراق بنار الحزن التي تشتاق إلى ذات أخرى بديلة، تُلزمُه بالسير إلى ماء يؤانس فيه ناراً/نوراً، على ربا الجسد يخطو، (47) لعلَّ إشارة من حبيبه تُبْعثُ فيه:

ما كلمتُ الناسَ

ثلاثةَ أيام رمزاً وإشارهْ

ما كلمت الناس حبيبي

فابعثْ لي منكَ إشارهْ.(48)

وليس عجيبا أن يعد معجم العطش في المنجز الشعري للرباوي استعارة كبرى للنقص والاحتراق والحزن والبحث والاستشراف، حيث المتَحقق وعدٌ بما لم يأت.فالشاعر بهذا المعجم يغدو صانعا، يُفرغ العطش كلمات وحقولا معجمية دلالية، تحضر فيها العناصر المألوفة في الحديث عن ثنائية الماء والظمإ، ولكن ضمن توليفات جمالية، فيها الإدهاش والدقة والصنعة، والحكمة أيضا، غير أنها ليست حكمة(تُسدل لحيتها، وتمد يدها إلى الأذن تقرصها وعظا وتأنيبا)، (49)بل حكمة براءة مُروحَنة، لا تتلظى بالموت الأسود؛الذي هو احتمال أذى الخَلْق، تُعلِّم النفس كيف تتهيأ لئلا تجد حرَجاً مما يسببه لها الناس من إذاية، وكيف تلتذُّ بذلك، ولا تجد فيه ألما، لكونه من محبوبها، كما قال أبو الشيص محمد بن رزين الخزاعي (الكامل)

أَجِدُ الْمَـلاَمَـةَ فِـي هَـوَاكَ لَذِيـذَةً
حُـبّـاً لِـذِكْـرِكَ، فَلْيَـلُـمْـنِي اللّوْمُ
أَشْبَهْتَ أَعْدَائِـي، فَصِـرْتُ أُحِبُّـهُمْ
إِذْ كَانَ حَظِّي مِنْكَ حَظِّيَ مِنْهُمُ
وَأَهَنْتَنِي فَأَهَنْـتُ نَفْسِـيَ عَـامِـداً
مَـا مَنْ يَهُونُ عَلَيْكَ مِمَّنْ يُكْـرَمُ
وَقَفَ الْهَوَى بِي حَيْثُ أَنْتَ، فَلَيْسَ بِي
مُـتَأَخَّـرٌ عَـنْهُ، وَلاَ مُـتَـقَدَّمُ

فقد مات الموت الأسود، وهو الفناء في المحبوب لشهوده الأذى منه برؤية فناء الأفعال في فعل محبوبه، بل برؤية نفسه فانيا في المحبوب، ولا يحيا إلا بجود إمداده.فالموت في المفهوم الصوفي لا يُقصَد به إلا تَحمُّلُ أذى الخلائق، ومحوُ تعلُّقات النفس، فالمحبة الصوفية جعلت الشاعر لا يقصد بالموت سوى هذا المعنى، ولهذا قال ذو النون المصري: (الطويل)

أَمُوتُ وَمَا مَاتَتْ إِلَيْكَ صَبَابَتِي
وَلاَ قُضِيَتْ مِنْ حُبِّكَ أَوْطَارِي

إن أهم المعايير الجذابة في المنزع الجمالي الصوفي عند الرباوي هو عنصر الماء، فهو عنصر الحياة الأول الذي اندفق منه كل شيء، وهو دليل الصفاء ومدلوله، وهو بؤرة القصد التي يتم فيها احتراق الذات وتكوُّنُها، وذلك لأن الاحتراق هو صفة الشاعر الصوفي، وصورة من صور اشتعاله وتحوله إلى رماد متناثر داخل لغة نصوصه، وفي كل معنى من معانيها.(50) فهذا العالم المحسوس لا يحقق

إن أهم المعايير الجذابة في المنزع الجمالي الصوفي عند الرباوي هو عنصر الماء، فهو عنصر الحياة الأول الذي اندفق منه كل شيء، وهو دليل الصفاء ومدلوله، وهو بؤرة القصد التي يتم فيها احتراق الذات وتكوُّنُها

له الشفوف الصوفي، وإنما يحققه له عالم البرزخ الخيالي، وذلك لأن الصوفية لا تبدأ إلا من هذا العالم، وصولا إلى العالم المعنوي، فهي تبني الكون على ثلاث مراتب: مرتبة عُلوية؛وهي مرتبة المعقولات، والمعاني المجردة عن المواد التي من شأنها أن تُدرك بالعقول. ومرتبة سُفلية؛وهي المحسوسات التي تُدرك بالحواس. ومرتبة برزخية؛ وهي المتخيلات التي من شأنها أن تُدرك بالعقل والحواس، لأنها تُشَكل المعاني في الصور المحسوسة، ومن هذه المرتبة ينبع شعر العرفان، وفيها تتخلق جمالياته. فالبرزخ تركيب من العالمين المعنوي والحسي، وهو عالم شبيه بالحلم، يعشيه الشاعر فيتضوأ وجدانه بمباهجه، وتشرب لغته من ألوانه.

والشعرية الصوفية النابعة من هذا العالم غير متماثلة عند جميع شعراء العرفان وشواعره، فهي حين تؤكد على موجود موضوعي للعالم الخيالي وللعالم المعنوي، فإنها تؤكد كذلك ذاتية الشعراء العرفانيين في رؤيتهم للكون، و تمايُز طرائقهم.

3.3 أمينة المريني و الضلال في المحبة:

إن النص الشعري العرفاني لدى الشاعرة أمينة المريني هو نص حالة، لا نص تشكيل، ونص أذواق ومواجيد، وأحوال ومشاهدات، ومغامرات ومعانقة حية للسر المطلق، ومشاركة مباشرة للأصل الأونطولوجي للوجود، ومن ثمَّ فهو خارج دائما عن المواضعات اللغوية، وداخل في كونية روحية غامرة.تجد الشاعرة فيه عاشقة تكني بما تريد، وتطلب المستحيل،وكل ما يتمناه قلبها، كما تجد الرمز فيه دالاًّ على باطن الأشياء، وعلى الجوهر المستتر خلف المادة، والمستجلي للمجهول القابع وراء عالم الحس، أوداخل نفوسنا، توظفه للتعبير عن تجاربها وأحوالها.ولهذا كانت تجربتها الصوفية برمتها تجربة مجازية، وتجربة منبثقة من الفطرة، يُمكن وصفها بأنها بحر إشارات، لا يحمل معنى واحدا فقط، بل عدة معانٍ قد تعرفها الشاعرة ويجهلها غيرها.وكل إشارة من هذه الإشارات تتعدد دلالتها بين الشعراء والشواعر، كل حسب تجربته الروحية وممارسته الوجودية وإحساسه الوجداني.



أمينة المريني

فنصوصها بقوة داخلية ترقى إلى الأعلى، وإلى البعيد الأبعد، وكأنها تنطلق إلى ماوراء هذا العالم، ناشدة الطهرانية والصفاء والسكينة، بأجنحة لغوية متلألئة إشراقا يغمر فضاء الروح بأبهة، ويمحو الدياجي المتبرجة في الواقع.فهي نصوص نضّاخة بالأمل والعشق:

ليته لو رأى خافقي

مشعلا في الدجى عشقه

راشفا جمره.(51)

فالشاعرة تحترق عشقا وشوقا إلى الحبيب، واحتراقها وشوقها هما بمثابة ضوء يقودها إليه، وكلما خطت خطوة ازداد عطشها وأُوَامُها إلى حضرته، فتهجر سواه، وتمضي إلى مقام الرّي والتملي والافتتان:

هجرت هذا السوى

هل أبلُغَنْ سكني؟؟؟

كيف الحجاب

إلى المحبوب

.....ينزاح؟؟؟؟

وكيف أسلك،

لا وصفٌ يقربني

ولا المدارج في لقياه
مسماح؟؟؟:
فزد فؤادي
ضلالا في محبتكم
إني فُتنتُ
فأين الكأسُ
والراحُ؟؟؟؟.(52)

فانقذاف الشاعرة في مقام الحبيب لا يعني سوى تأهلها لعالم تسوده المحبة، وتسمو فيه الروح، لأن الحبيب تجلى فيه.ولذا اتخذت المحبة في شعرها دلالات عميقة، باعتبارها لذة ما بعدها وما قبلها لذة، وباعتبارها أصل الوجود عند جميع العرفانيين.وقد صاغتها بلغة نَدِية، تتمظهر فيها بصورة مفارقة للمتداول في الحقل الصوفي، مما أعطاها بُعداً جماليا جديدا:

أنا يا حبيبي
فتحت حصون الهوى
لا كأنثى البشر
وجبتُ مرايا الضياء
على بسط من نسيم عبر
بأخلد ما في الدنى من بهاء
لدى امرأة من لهيب وماء
لعلي ألقاك
تحت عيون القمر
فأبصر في ملكوت فيوضكَ
ذاتي
كجدول وردٍ
بديع الشذاة.(53)

ولا شك أن البحث عن الذات في ملكوت الفيوض ما هو إلا بحث عن الأصل الأول في عالم الذرّ.ومن هنا نعلم أن هذا الغزل لا يدخل في نطاق الغزل المعهود، وإنما في نطاق العشق الصوفي؛الذي يلتقي فيه المظهر الفيزيائي بالمظهر الروحي في حركة تتسم بالتوتر وبالجدلية، حيث تظهر أشواق المُحِبة التي لا حدود لها إلى المحبوب المتعالي، فنرى

فانقذاف الشاعرة في مقام الحبيب لا يعني سوى تأهلها لعالم تسوده المحبة، وتسمو فيه الروح، لأن الحبيب تجلى فيه

الحب يغمر كل تفاصيل الذات المحبة، ولا يترك فيها مكانا لغيره.وهذا النوع من الحب هو المدعو عند العارفين بالحب الإلهي، وهو الذي تُبين عنه الشاعرة بقولها:(الوافر)

ويُنعشنِي انسيابك في دمائي
إذا عز اللقاء أو الخطابُ (54)

وهذا الانغمار الأبهى في الحالة هو أحد مياسم التجربة الصوفية عند الشاعرة، لكونه يُحفِّز على الترقي إلى حالة صوفية جديدة، تتمثل في الوجود العرفاني الذي تتعانق فيه الروح مع نفسها بعيدا عن كل ما هو مكبِّل لأشواقها، مخترقة الأكوان بزاد من نور.وهذا ما يزيد نصوص الشاعرة أمينة المريني امميازا في القول الشعري، مصبوبا في لغة تنزاح عن معاني المعجمية الصوفية المألوفة إلى معانٍ ذات دلالات جديدة خاصة؛ ماؤها الخرق والانزياح، وأغصانها التأمل، الأمر الذي يرفعها إلى مصاف الجمالية التي هي قلب الشعرية بما تضج به من صور، وتصاديات:

وأوقفني سيدي
في مقام الشراب
وما كان فيه
سوى لؤلؤ في الصدف
وقال:
ارتشف بعض ما قد جهلت
ولا ترو سرا
لدينا انكشف.(55)

ولعل هذه اللغة المتجلببة بكثير من الإيحاءات والرموز هي التي جعلت شعر الشاعرة في قمة النضج الشعري، وصيرته شعرا إنسانيا وحضاريا، يضيء ما لم يُضأْ، بسبب حضور الخطاب الصوفي بشتى جمالياته وأفكاره في منجزها الشعري، وهو حضور فطري وطبيعي، وليس حضورا اصطناعيا، استدعاه الترف الثقافي والمعرفي للشاعرة، أو اتباع

الدُّرْجَةِ(= الموضة) التي سادت بعضا من الشعر العربي الراهن.فالشاعرة تعاملت مع هذا الخطاب بوصفه مكونا روحيا وعرفانيا وجماليا، مغروسا في ثقافتنا منذ قرون، وباعتباره الوسيلة الأرقى للتعبير عن الوجدان والإفصاح عن التجربة الساخنة، الموَّارة بالصدق، والنضاخة بالمعاناة، والهاجسة بالكشف والانطلاق في اتجاه مُطْلَقية المُطلَق. فعوالمُ الرؤية الصوفية عند أمينة المريني هي الأفق الملائم للكشف عن المعاني العميقة في الذات وفي الوجود.فبمثل هذا التصور أبدعت الشاعرة أمينة جمالية شعرية، قائمة أساسا على البعد الصوفي، وعلى لغة لا أرق منها ولا أجمل.. لغة تُنسي اللغات التي قبلها، لأنها تتكون من أسلوب التصفية الباطنية في البوح بالمواجيد والمعاني الذوقية. ونعتقد أن ديوانيها:»المكابدات»و»سآتيك فردا»هما من النصوص التي وصلت إلى ذروة الجمال الفني والصوفي، والتصوير المبهر.

فالمنهج الصوفي عندها منهج جـمالي، ونافذة لغوية ووجدانية معا، ينصهر فيهما الشعر والتصوف في بوتقة دلالية، تكشف عن مشهدِيَّة ذوقية سامية، وعن فنية تخيط النصوص بإبرة التضاد التي تتشكل في اللغة والصورة، مثل:الواحد/الكثير، الظاهر/الباطن، الأول/الآخر، القرب/البعد، الحضور/الغياب، الظمأ/الري.فهذه الألوان من الثنائيات الضدية كثيرا ما يحتفل بها الشعر العرفاني، لما فيها من علائق رمزية ضاربة في عمق الوجود، فهي لبنة أساسية من لبنات الجمالية الصوفية، لأن جدلها هو بمثابة الجذوة في النصوص، لا يجيء إلا نتاجا لوعي روحي سابق، يدرك أن العالم منسوج من أضداد متباينة، وأن العبور إلى ما وراء التعارض لا يتم إلا من خلال فهم قانون المجادلة القائم على التنافر والجذب، أي على إحلالَ قانون التناسب والانسجام والتوافق مَحَلَّ عنصر الإشكال.فشعر أمينة يجمع بين الصور المتناقضة والمواقف المتضادة بصياغة مُبهرة تعتمد على المجاز الذي لغير هاجسه لا ينحاز، والذي يدفع إلى التأمل والتفكر، لكونه يُخفي الدلالة من خلال تشكيلٍ، لا تُدرَكُ فيه دلالة اللفظ الظاهرة.

فمن منطقة الظل التي لم تطأها الحدوس تكتب الشاعرة لتقاوم جاذبية المكان البارز..المكان المطروق الذي يحمل علامات ثابتة تدل على أن خطى كثيرة مرت من هنا، واقتتلت كي تحل في الصدارة، وتعيش وهَـم العظمة الظاهرية.إنها إذن خطوة وجودية حاسمة تُقرِّر معها الشاعرة الانزواء في منطقة الظل لتعايش أطيافه وكائناته، وتُحولها إلى كلمات، تتحول هي بدورها إلى أطياف وظلال تُخبِر عما لم يتمّ الإخبار به من قبل، وبذلك تخلق حركة منفتحة على المستقبل والمجهول، ما دامت منطقة الضوء قد استنفدت معانيها، وتنازعت في ضيقها الحدوس مع الحدوس استجلابا للأضواء الخادعة، لا لإحداث شكل نَحُل به، فنجد ذواتنا التي غادرتنا دون أن نشعر.فالكتابة من منطقة الظل هي المقام الذي يبتدئ أولُ مراقيه بالعري والفناء في المكتوب، واستردادُ الجسد كقيمة جمالية، لتنطلق عمليات التناغم مع الكون، واقتناصُ الحلم المكثَّف للرؤى والتآويل، أي التحول إلى التحقق فيما سيأتي، أو على الأقل الإنصات إلى لغاته، لترجمتها إلى رموز تدل على الانفتاح والرحيل، لأن كل الأشياء تعيش حركة دائبة متواصلة، لا تقنع بشرطها، أو لنقل إن الشاعرة تجعلها قلقة غير مطمئنة إلى شكلها، ولذا تدعوها إلى الرحيل لكي تكتبها، وإلى الدخول في جدلية التقييد والإطلاق، انطلاقا من كون كل مطلق في الوجود له وجه إلى التقييد، وكلٍّ مقيد له وجه إلى الإطلاق.ومعنى هذا أن الوجود حقيقة واحدة، له وجه مطلق ووجه مقيد، والإلمام بهذا هو الذي يتم به التحقق حقا وخُلقا.وهذا هو ما يُسمى بالهوية المطلقة التي هي حضرةُ تَعانُق الأطراف، إذا دخلها الشعر تَعَرْفَنَ، وفارت منه لغة التضعيف والتكثيف، والغياب والحضور،

فالمنهج الصوفي عندها منهج جمالي، ونافذة لغوية ووجدانية معا، ينصهر فيهما الشعر والتصوف في بوتقة دلالية، تكشف عن مشهدِيَّة ذوقية سامية، وعن فنية تخيط النصوص بإبرة التضاد التي تتشكل في اللغة والصورة

والتجلي والتخفي، والحيرة واليقين، والفراغ والامتلاء، فترى المعنى يتناثر في الذهن دلالات وإيحاءت وإشارات، وتجد المقول علامة تفتح برفق أمام المتلقي كُوى متناثرة هنا وهناك كي يرى تخَلّق براعم معنى المعنى الذي قال به الجرجاني.فمع هذا الاتجاه الجمالي في الشعر؛الذي اختارته الشاعرة؛ تحس أن الكلمات مبللة بماء الحدوس، وأنها تجر عربة محَمَّلة بالدلالات الحافة المصاحبة، من خلالها تُدرك أن الإيحاء مثل الطبيعة يكره فراغات النص وهو يُقرأ.ولذا ينبغي أن تكون قراءة الشعر عامة، والعرفاني خاصة، فعلا نشيطا فاعلا، يجعل الدلالة إنتاجا مستندا إلى ما يُوحي به النص قطعا، لا جريا وراء معنى وحيدٍ على القارئ أن يصطاده.(56)

تتمثل جمالية التجلي الصوفي في شعر الشاعرة في كون هذا الشعر مرآة تُطلعنا على تجليات العالم العلوي في السفلي، فهي بحبر البرزخ تكتب متلقية ما يهز وجدانها، ويزيد في اشتياقها إلى الكون العلوي، ولهها بالأَحَدِية في مطلقيتها، متلذذة بما تلقاه في سبيل ذلك من الصعاب والمهالك والمكابدات، شأنها في ذلك شأن الشاعر الرباوي وغيره من الشعراء والشواعر، فحب الله والظفر برضائه يستلزم استعذاب العذاب؛الذي هو باب إلى رحمته، ألم يقل ابن الفارض:(الكامل)

إنْ كَانَ في تَلَفِي رِضاكَ صَبَابَةً

ـ وَلَكَ الْبَقَاءُ وَجَدْتُ فيهْ لَذاذَا(57)

ونظن؛وفي الظن شبه يقين؛أن دواوينها:»المكاشفات»و»المكابدات»و»سآتيك فردا»و»خرجت من هذه الأرخبيلات» ترتبط بهذا المعنى، وينظمها هذا التصور.إذ بتتبع نصوصها سنجدها تُظهر الصراع القائم بين هوى النفس وهوى الروح، فالأول هوى طيني ترفضه الشاعرة، لأنه مشترك بين الجميع ولا تميز فيه، زيادة على أنه يشدك إلى العالم السفلي.أما الثاني فهو من نور الروح التي هي من نو الله؛ الذي تسعى إليه الشاعرة بكل جوارحها، لأنه يرقى بها من ذِلّة الطين إلى عزة الملكوت، حيث الصفاء والسعادة.فهي في هذه الدواوين كلها قد اشتغلت على نسق بنائي واحد ومتماسك، هو النسق الجمالي الصوفي، المنسوج بالفطرة والنشأة، وليس بالمعرفة والاطلاع فقط.

صلاح بوسريف شاعر يصنع الكشف الشعري، ويخلق داخل اللغة لغةً؛منها تأتي مُسميات الروح

4.3 صلاح بوسريف والوجود المضاعف بالتصوف:

صلاح بوسريف شاعر يصنع الكشف الشعري، ويخلق داخل اللغة لغةً؛منها تأتي مُسميات الروح. فهو من الذين يَرَون أن جماليات الحياة هي من جماليات العين التي تنظر إليها وتقرأها، ومن الذين يعتنون بالجملة الشعرية وجمالياتها، فالجمال في تصوره رفضٌ للانفصال عن بهجة الحياة، وإنقاذٌ للإنسان من الانحطاط الإنساني.لديه الكثير من الرؤى ومن عطر الأمكنة والأزمنة، يقدمه للحياة في شكل أعمال شعرية مفارقة، لا يفقهها إلا من امتلك أصابع الدهشة، وعيون المستحيل، وألق الوجدان. فنصوصه الشعرية تشتغل بوعي حداثي مؤثر، تشم فيه بكارة اللغة، وقوة بلاغة جديدة، ونفحةً صوفيةٌ مُعَطَّرة بعطر الآتي، لا يخلو نص من نصوصه من كشوفات الروح، ومن إسقاطاتها على الذي يحدث في العالم.

فالنص عنده لا يأتي من فراغ، بل من معرفة عليا، موغلة في كل منجزات العقل الإنسانيٍّ، فلغة شعره هي لغة مواجهة صوفية ينكتب بها الوجود:

الأرض التي أنت خالقها، محض خرافة
وأنا
مشبع بتعبي
لم أوقن بعد
أن خميرتي اتقدت كي أجلو عن نفسي
بعض ظلامها
وأبدو كما بدوتَ
كلاماً بلا لمسٍ
أشَمٌّ ولا أُرَى
أهذا ما سيحدثُ فعلا؟

أم أن الأرض اختارت أن أكون بين مزاميرها

نشيداً، برهافته، يصد عن المتعَبين بعض أوزارهم.

لا يقين لي

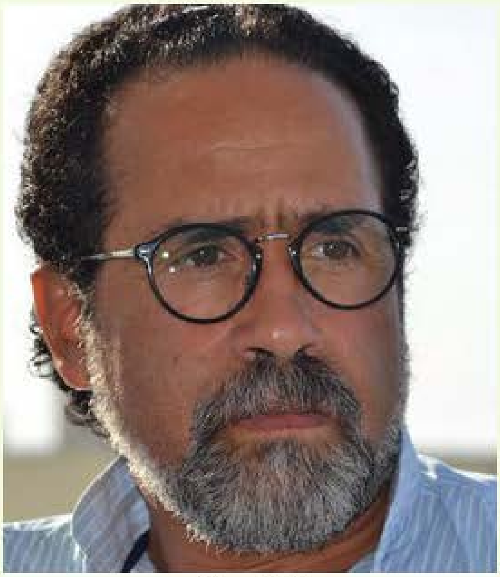
فأنا

واحد ممن لا يسكنون في وله الوجود.(58)

فهو حين يكتب تستحضر روحه الوجودَ ممتلئا بالحب، ولا أدل على هذا من عمله«شهوات العاشق» الذي يسترهب بأجوائه وصورِه الفنيةِ المتلقّيَ، فهو توحدٌ واستعادة للحظات الحلول التي كان فيها الشاعر يستشعر نفسه بلا حد، بمعنى أن المجاسدة فيه هي وجود ممتلئ بالعشق؛ أي أنها نوع من مضاعفة الوجود الذي يهجس به التصوف. وهذا ما جعل من الكتابة الشعرية عند صلاح إيقاعا مفتوحا، يتحقق فيه التوالج والتواشج بين الأنواع، كما يتحقق كذلك عند الصوفي بمشاهدة الكثرة في الوحدة. وبهذا التحقق يتحقق وجه صوفية بوسريف، وهو وجه وجـودي له قسمات إنسانية عامة.أسئلته هي أسئلة الوجود بكل مآلاته، تطل علينا من ديوانه الضخم(=460 صفحة) المسمى«يا IIIIII هذا تكلم لأراك»، الذي يصعد بالقارئ إلى شجرة التصوف بقدمي مولانا جلال الدين الرومي المصوغتين بمعطيات تاريخية وواقعية وتخييلية وحدسية، حيث يضع يد روحه على فاكهة الشعر المسقية بماء العرفان، فتفرحُ بها فرحَها بحروف الكون، ويحفزها على البحث عن مولانا الرومي في اسطنبول، و في جهات الأناضول، وفي قونية، وفي آثاره، ثم في أنفاس مجاذيبه ومريده، وفي الماء المتحدر من شماريخ معارفه.

إنه الديوان/الرحلة الذي يبحث عن السريّ في علاقة الرومي بشمس التبريزي، ويكشف عن اللامكتوب في المكتوب من حياة الرجلين.هي رحلة جسدية وروحية قام بها الشاعر

> فنصوصه الشعرية تشتغل بوعي حداثي مؤثر، تشم فيه بكارة اللغة، وقوة بلاغة جديدة، ونفحةً صوفيةً مُعَطّرة بعطر الآتي



صلاح بوسريف

صلاح بوسريف، وسكبها في نص واحد طويل بعناوين سبعة أساسية، وكأنها فصول الرحلة، تتشابك وتتداخل وتتعانق فيها المقتبسات مع نص الشاعر، لخلق جو صوفي روحاني، نديّ ومشرق، مدهش ومؤسِر.تلتقي فيه بنصوص كبار الصوفية كابن عربي والبسطامي والحلاج والنفري والشبلي والجيلي، إضافة إلى الرومي..نصوص يتواشج معها الشاعر بعقل معاصر وحداثي، ويتصرف فيها تصرفا يساير رؤيته ولغته، فتحسبه له حين تراها متحولة من عوالمها العليا إلى العالم الأرضي.

لا يضارعه عمل شعري في هذا الـدرب بأي وجه من الوجوه، فهو مركب شعري رحلي، تتمرأى فيه أجناس كتابية عديدة، وتتداخل فيه أصوات أكابر الصوفية مع صوت صلاح، فيعيش معها في أفق واسع من التأمل، قبل أن ينفخ فيها صورته، ويعطيها الكلام، فتتكلم عما بين العاشق والمعشوق من اتحاد وذوبان، وعما بين الوجود من تناغم على مستوى المحبة.يتم هذا كله بمعجم صوفي خاص؛ له تلويناته التي تشتغل اشتغالا جماليا، يأخذ المتلقي إلى مساحات فيها الرؤية والشطح، وفيها كذلك السكر الصاحي الذي يدعو الرومي الغائب إلى الحضور:

يا IIIII الرومي، انهض من تَكِيَّتك

اخرج إلى الأسواق، امش فيها كما تشاء

كُل الخبز الذي كنتَ بعرق أنفاسك،
بلَّلْتَه ليصير خميرةَ هوى
به أشعلتَ ناركَ في كل العشاق.(59)

إن التجربة الصوفية لدى صلاح بوسريف تتكشف عن علاقة خاصة بالوجود واللغة في آن واحد، حتى إن اللغة



لتغدو عنده كشفا عن المستور:

أكل هذا المطر لم يعد يكفي لغسل كل هذا الهواء
أنفاسك جارفة
وهذا الشرر المنبعث من شجرك
ما عاد هو الآخر يكفي لفتح الروح على مجاهل
جرحها.(60)

وذلك لأن الشعر والتصوف منذوران لما هو خفي، والخفي دائما يأسر النفس، ويدخلها في أواوينه، ويشوقها إلى بُعده واحتجابه.وهذا هو الصنيع الذي قام به الشاعر صلاح بوسريف في»يااااااهذا تكلم لأراك»، فهو قد ولج بقارئه عالم العرفان، مستحضرا الأحداث المرعبة التي نسجت المكان والزمان في فترة حياة جلال الدين الرومي، وذلك لكي يوسع دوالّ النص الشعري ويخصبه، وكأنه بهذا أراد أن يُذَكِّر بعمله الأول الموسوم ب»فاكهة الليل»، والذي كان للرومي فيه حضور قوي وصوت ظاهر.وهذا يُحيلنا على ظاهرة بارزة في شعر الشاعر، وهي تلك المتمثلة في حضور الصوت حضورا مشعا في شعره، مولدا شبكاته الاستعارية، وأصداءه الدلالية، باعتباره صوتا جامعا لأصوات النصوص والشعراء الآتين من أصقاع زمانية ومكانية مختلفة، مما يشي بعمق الاستضافة الشعرية المنفتحة على مختلف التجارب الخالقة شجرةَ أنسابها الفكرية والجمالية والفنية.فالصوت لدِيه هو مبتدأ الذات ومنتهاها، ولحمتها وسداها، ولا شيء يفضي إلي سواه، إذ هو الذي يمنح النفس حق الاحتفاء بوجودها، وحق رسم الصور التي تراها لائقة بهذا الوجود:

بصبرٍ
كنتُ أرش نوري
في ظلمات أنواري
و بصبرٍ
زرعتُ أرضي
بطيور
خفقها
أضاءَ نهاري.(61)

فالنص هنا راتع في خصب التحولات العديدة؛التي يعد العشق أبرز ملامحها، وخاصة حين يتحول إلى الموت، ويصير موالا ذا شجن خاص، تعزفه نار الشوق والعكوف على حرف الحيرة. وهذا العزف يَقْوَى بالتناص مع كائنات أخرى، وهو تناص يفرضه منطق التوازي بين الواقعي

إن التجربة الصوفية لدى صلاح بوسريف تتكشف عن علاقة خاصة بالوجود واللغة في آن واحد، حتى إن اللغة لتغدو عنده كشفا عن المستور

والمتخيل، وذلك لأن الشاعر كائن شفاف سابحٌ في فضاء العرفان، وليس كائنا ورقيا، ولأن الشعر ليس فوضى استيهامية، وإنما هو تمازج لبقٌ ومحايد، وروح مشاكس لا يرضى المباشرة. فمبدعه يأبى أن يكون سهل المنال في تبَنِّيه اللغوي، وتوجهه الموضوعاتي، فهو يشيد نسيج شعره بشكل موارب، يفرمن الابتذال عن طريق إخصابه بالغائب من التراث الإنساني القديم، وبتلاوين من أنفاس الشعرية الحديثة، ولا يغفل عن تحيين مقتبساته وإلباسها معاني آنيةً، الأمر الذي يُضفي على منجزه الشعري سمةَ الانفرادَ والتفرد، ويجعله يتشرب المفارقات والمتناقضات، ويجعل أيضا متلقيه يرى الأصيل مصافحا للراهن، والراهن متجلببا بجلباب الأصيل، (62) كما يرى العقل نورا في حدود، والقلب مشكاةً، والجمعَ بينهما حياةً وحقيقةً، ونسيان الموت جهلا بالحياة، ودفناً في المعاش، نظرا لتمايز الأضداد. فلا فهمَ إلا باستحضارهما معا، فالحياة لها بداية، ولكن ليس لها نهاية، وما هي إلا انتقال من حياة أرضية إلى حياة برزخية.(63)

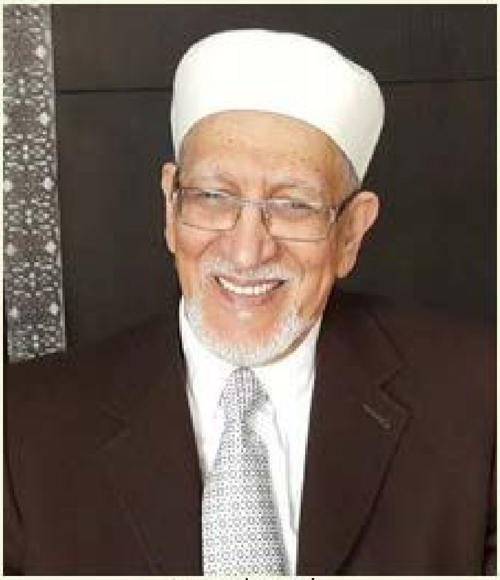
ولن ندرك الاقتراحات الجمالية التي يقترحها علينا شعر صلاح بوسريف ما دامت ذاكرة أرواحنا قد حجبها تلبُّس البدن بها، ولذا فنحن أحوج ما نكون إلى عرفانية هذا الشعر، فهي القادرة على بعث ذاكرة الروح من تحت أنقاض النفس، وجعلنا نكتشف ما في دواخلنا من قوة الاستبصار التي لم نكن نشعر بوجودها من قبل، بحيث نرى لأول مرة معاني الغيب في مباني الشهادة، حتى إننا لننكر أنفسنا من جراء عمق التحول الذي حصل في شخصيتنا:

كم كان يلزمك من الوقت لتدرك أن الشمس لا تشرق بمحض الصدفة
أو أن الليل
نهار بكى لفداحة ما رأى:
جاء في رواية
أنك وأنت تعبر بداية العمر
زاولتَ النظر بلا توقف
وطويت الأرض
في برزخين
واحدٍ

الكتابة الشعرية عند صلاح إيقاع مفتوح، يتحقق فيه التوالج والتواشج بين الأنواع، كما يتحقق كذلك عند الصوفي بمشاهدة الكثرة في الوحدة

سميتَه نوراً، و به أضأتَ مسالك الروح
والآخر
آويتَه، و به زرَّرتَ فتوق جروحي
كنتَ وأنت في أوج فرحك تشب كجمر فاتن
تُراوغ الريح وتنجو بنفسك من رمدٍ
أصاب أبصاراً
شُردت في ظلمات أوهامها
ألستَ أنت من رأى
أن الظلمة أخت العدم
وأن هذا الفلك اللازوردي
شرر، كلما خبت أوهاجهُ
كنتَ
بدمك
تُشعلُه.(64)

إن الشاعر صلاح، هنا، رأى بعين الروح، فكانت رؤيته أصدق من الرؤية بعين البصر أو بعين العقل.فالرؤية الروحية بالنسبة للنظر العقلي ليست أكثر غرابة وشذوذا من الرؤية العقلية بالنسبة للرؤية الحسية التي تتم بالبصر، فقد يرى المرء بعقله ما لا يراه بصره، فيحكم بما قد يعارض ما يبصر، ولا يستدعي ذلك استغرابا من حكمه أو الشك فيه، ولا إلى ذم عقله، ولا يمكن أن ينكر ذلك إلا من ليس له خبرة بالنظر العقلي.وقد يرى المرء كذلك بروحه ما لا يراه بعقله، ويُخبر بما قد يخالف العقل، فهل ينبغي أن يكون ذلك مدعاة إلى استهجان خبره أو الشك فيه، أو الطعن في روحه؟بل العكس هو الأصوب، لأنه قد يدل على صدق خبَره وقوة روحه، ولا ينكر ذلك إلا من لم تكن



طه عبد الرحمـــن

له صلة بسُبل العمل الروحي (65) والرؤية بعين الروح هي بؤرة الجمال الصوفي التي تجعل شعر الشاعر يبث انشراحا في صدر قارئه لا يعدله انشراح، حتى ليرى نفسه تخترق حجاب المرئيات، وتنطلق في عوالم من دون عالمها المرئي، مستشعرة فرحا، فيه من السعة والرقة والنشوة ما لا تفي به العبارة، كأنها قد فُكت عنها أغلال الوجود، وحُطتْ عنها أثقالٌ حية، وجُعلَت لها أجنحة مبسوطة تطير بها في أرجاء الكون كيف تشاء.وهكذا يكون الشعر بعرفانيته قد أعاد خَلْقَ قارئه، وشكّل خُلُقه، وفتح روحه على أكوان من الجمال لا قِبَل له بها.والحضور الصوفي عند صلاح ليس معناه استسلام وتواكل، ورضاء بالوجه العقيم للواقع الذي كرّسه التصوف الطرُقي، وإنما هو حضورٌ وعي بالعالم، وحضور تَصَورٍ خاص له، بلغة خاصة، والمتمعنُ في هذا سيقف لا محالة على أن هذا هو السبب الذي دعاه إلى إحالات عديدة على مرجعيات صوفية كونية، تدل على عدم مهادنتها للواقع الذي عاشت فيه، وعلى إفادة الشاعر من إرثها الصوفي الإنساني والنهل من معينه الفياض.ففي سياق نصوصه تحضر مثلا«الطواسين»و«المثنوي»و«شمس تبريز»و«منطق الطير»و«ترجمان الأشواق»و«الإشارات الإلهية»، لتشير إلى أسماء صوفية بارزة مشّاءة في الزمن، وهذا الحضور وتلك الإشارة ليس الغرض منهما الاستلهام والاحتذاء، بل الهدف منهما عكس ذلك.فهو لم يتخذ الشخصيات قناعا للتحدث من ورائه، بل أحال على ما عاشه بعضها من لحظات مأساوية، أو قلق وجودي، وغرضه من هذا أن تصبح هذه اللحظات رمزا لما يشابهها عند الناس، عبر الأزمنة والأمكنة. (66) زيادة على أن هذه الوقفات مع هذه الشخصيات هي وقفات خاصة، حاوَرَهم فيها، لإبراز ما يتميزون به من رؤى ومواقف وإبداع، ومن لغة ما قبل اللغة التي يخاطبون بها المحسوس والمحدوس بنفس الصيغة، بمعنى مدى ((قدرتهم على إسكان المُدرَكات الشاسعة في المخيلة الضيقة التي هي لك من دون الآخرين أجمعين.هي قدرة باهرة على التحبير العقلاني موازية في الاتساع والامتداد لفيوضات إيحاء العوالم الأخرى)).(67)

وإن شعرا كهذا ليدعو القارئ إلى التسلح بكل آليات التأويل، دلاليا وسيميائيا ولسانيا، حتى تهَب له شجرة المعنى فاكهتها المتمنعة، وحتى تتفتق آلاف الأيقونات، وملايين الدوال لتهز معها طحالب الحيرة والدهشة، وتبيح كل القوالب الجمالية في بساتين النصوص المُضمِرة للوجود. إذ بهذا البهاء الشعري المخاتل ستتألق الذاكرة والمخيلة والحياة، وستغدو الروعة سقوفاً، والانزياح موشحا يعبق بأقاصي الحنين.(68) والقراءة التي تتم وفق هذا الأفق لا تعني قط محاكمة المقروء، بقدر ما تعني محاولة التوغل فيه، والبحث عن تضاريسه السرية، وعالمه البكر الذي من دونه لا يكون النص نصا شعريا، فهو إما أن يُدمجك فيه أو أن يرفضك، فالإدماج تعاطفٌ، والرفضُ إقبارٌ لهذا التعاطف. فالنص المشرق عرفانا له بُعدٌ أونطولوجي عميق، والحديث عنه هو حديث عن الكينونة، ومبدعه يجعل منه فضاء لمواجهة توتر الكينونة.ولذلك فإن ممارسته تعني أولا تساؤلاً عن لغته الذاتية قبل التساؤل عن موضوعات تلك اللغة ومجالات توزعها، وهذا يعني أنها تضع إمكانياتها الخاصة موضع تساؤله أي أنها داخل السلوك الصوفي تقوم بنقد سلطة العقل المؤوّل المنتج للثقافة الاجتماعية، وهو نقد

إن الشاعر صلاح بوسريف يفجّر بشعره أسئلة جديدة داخل غرف الوجود الشعري، ويجعلنا نمتطي صهوة التساؤل بزهو

فالحس الجمالي هو الذي ينمي في الشاعر(ة) الرغبة في الحياة والخلود، ويشعل فيه وفيها الحركة صوب الكون، والاندماج مع كائناته، حيث يتولد فعل الحب والعشق والاندفاع نحو سرِّ الجمال الطبيعي والمطلق

لا يرفض العقل كمقولة مطلقة، وإنما هو موجّه لاستعمال معيّن للعقل هو المفهوم الكلامي، بمعنى أن الشعر العرفاني هو بالأساس رفض موجّه إلى العقل كإمكانية إيديولوجية، وليس كإمكانية إدراكية عليا.

وهذا الملمح يكاد يغطي سائر نصوص الشاعر صلاح بوسريف، وبخاصة عمله الضخم «يـــاااااااهــذا تكلم لأراك»الذي ترجم فيه لتجربة روحية متميزة من خلال حياة مولانا الرومي، حيث تتبعها بالبحث والتقصي والحفر المعرفي الصوفي، ومن حيث الإنصاتُ إلى مساحات الصمت فيها، وذلك باعتبار الصمت سلامةً و أصلاً، أما النطق فعارض.والإنسان إذا نطق فيما يعنيه، وفيما لابد له منه فهو صامتٌ.وقد سئل أبو بكر الفارسي(ت:677ه/1278م) الطبيب والموسيقي والفلَكي عن صمت القلب، فقال:»تَرْكُ الفكْر في الماضي والمستقبَل، وقد يكون سبب الفكر الحيرة، بِسبب ورود رؤيا بغتةً فتخرس العبارة عن ذلك، ويكل النطق هنالك، فلا عِلْم ولا حسّ ولا نطقَ ولا فهمَ».بمعنى أن هذه الدرجة من الصمت في شعر صلاح هي من العوامل التي رفعت شعره إلى أفق جمالي صوفي خاص، تنتشر فيه اقتراحات لا محدودة لسبل الحياة، ولذا كان بمقدوره أن يمد الناس بما يُمكن أن يُحيوا به قلوبَهم، ويجترحوا صورة زمنهم بعيدا عن صورة زمن غيرهم.

إن الشاعر صلاح بوسريف يفجّر بشعره أسئلة جديدة داخل غرف الوجود الشعري، ويجعلنا نمتطي صهوة التساؤل بزهو:

من أي بحر هو مدادك يا صلاح؟

ومن أين استعنت على غموض الأبجدية

بوضوح الرؤية والرؤيا؟.(69)

وبعد هذه النماذج الأربعة الدالة على الامتياح من الجمالية الصوفية بأذواق وتصورات مختلفة، يمكننا أن نشير؛كخاتمة؛ إلى الأفق المنشرح لهذا الامتياح.

4 أُفق انشراحها

لقد أفضت بنا القراءة المَسْحِية لشعر هذه النماذج الأربعة إلى اعتباره شعرا تغلب عليه سطوة مقولة الحياة على سطوة مقولة الموت، وذلك من خلال تحققها نصيا. فالمعاشرة المتأنية للنصوص هدت إلى كونها تُحيل على حيوات عديدة، ليست كالحيوات العاديات، حياة لمن أبدع، وأخرى للنصوص المبدَعة، حياة للأحياء، وأخرى للموت نفسه الذي يسري بين الهياكل ليُحيلها حطاما، ويُفرغها من كل ما يَرمُز فيها إلى نبع الوجود.(70)فكيف ستستطيع استيعاب أسرار العالم إذا لم تستطع استيعاب ذاتها؟أكيد أنها لن تستطيع إلا إذا أسندتها يدُ الشعر، وبخاصة منه الشعر العرفاني، فهو القادر على أن يشعرها بحضورها المتواصل في العالم، وبكونها مرجعية من بين مرجعيات المستقبل، لا تكراراً لزمنٍ غائب، تتحدث نفسها لا غيرَها بلغة لا تعتقها ولا تنفي آخرها.إن يد الشعر هاته تضع في القلب المصباح الذي يساعد على الكشف عن معنى الوجود، وعن معنى الغيب، وعن معنى ما لم تقُلْه اللغة، وذلك لأن جمالية هذا النمط من الشعر تكمن في كون من يبدعه يصنع من اللغة ملاذا ومجيرا، ولا يتنكر للوجود والذوات، بل تراه يغلو، يتوتر، يصارع نفسه الميالة إلى الصمت العادي، ويجنح إلى تغيير هذا الصمت السائد في العالم بلغة الشعر، حتى ولو خانه اللسان.فلغته ما هي إلا سؤالٌ مستمر في ذاكرة الوجود، وهويته متجذرة في الحدس والاستبصار والشك والاستشراف، والانزياح عن كل نص يُخرِج شطئاً تيولوجيا أو إيديولوجيا، وبذا اعتبر كلاماً أولَ تتبعه غابات الكلام، ولا يتبعها.

فارتباط ممارسة هذا الشعر بنقد اللغة والتأويل كان هاجسه منذ الاندغام الأول تجاوزَ أطرِ الكتابة السائدة في داخل ثقافتنا، والانتقال إلى كتابة َتُصبح فعلاً من

أفعال الجسد الصوفي الأخرى التي هي الحب والرحلة المستمرة(71) في الفضاء الطبيعي للجمال. فالحس الجمالي هو الذي ينمي في الشاعر(ة) الرغبة في الحياة والخلود، ويشعل فيه وفيها الحركة صوب الكون، والاندماج مع كائناته، حيث يتولد فعل الحب والعشق والاندفاع نحو سرِّ الجمال الطبيعي والمطلق. فكلما اتسعت مساحة الجمال في نفوس الناس اتسع فرحهم بالوجود وبالحياة، وأقبلوا على الفن باعتباره المخَلِّص الوحيد للكائنات البشرية من حدودها.

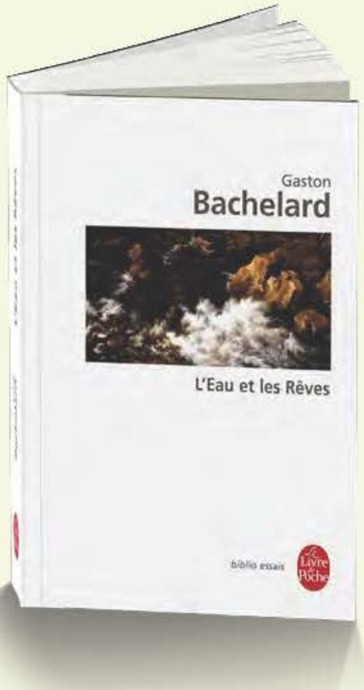
ويبدو أن النماذج التي سقناها تتضمن عدة جماليات عرفانية:

- فهي من جهة آلة تُنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية.

- وهي من جهة ثانية تُشكل نصوصها ماهية متعالية تشكو أو تنتشي من غياب ذات الكتابة، ومن غياب الشيء المحال عليها.

- ومن ثمة فهي لا ترتبط بمدلول محدد ونهائي وصريح، ولا تتقيد بأي قيد كان سوى قيد التحرر من الانغلاق.

ولأجل ذلك جاءت الصورة فيها عبارة عن نبتة تقتات من السماء والأرض، (72) والشعرية فيها ليست سابقة عليها، وإنما هي الأرض التي يجري فيها ماؤها بسلاسة. إنها بالإجمال نصوص ذواتٍ مشغوفة بالجمال، مشغولة بتحطيم الطابوهات، متميزة بالجسارة على الخوض في تأمل المقدسات، والتحرر من القموع، منقوعة في مسائل الألوهية والكون والوجود، والفيض والعشق،، وفي التنقل الروحي والوجودي من الحسي الدنيوي المتناهي إلى الرباني الروحي اللامتناهي. امتاح أصحابها من فضاء التصوف، فتبَدَّى الشعر لديهم أشعارا، فهناك شعر يهيم في عوالم النفس، ويتدرج في مدارج الصفاء والسمو الروحي، بائحا بما يساور الروح من أشواق، ويدور في طياتها من أحاسيس. وهنالك شعر يتغلغل في خفايا الكون وأسراره، ويكثفها في رموز وصور تُشعل فتيل النقاش والجدل الفكري، وتُخرج اللغة من ظلام الهوية الناسوتية إلى نور الهُوية الإنسانية الجامعة لمعنى الكونية.





كتابات في الفكر والنقد

الأفق المنهجي للدراسات السيميائية بالمغرب

جمال بندحمان

مقدمة

تعلمنا السيميائيات أننا نعيش في عالم من الإشارات، وأننا لا يمكن أن نفهم أي شيء إلا بوساطتها، وأن هذه الإشارات ذات بعدين هما البعد السطحي، والبعد العميق الذي به نبني المعنى. وبناء المعنى ليس عملية بسيطة؛لأنه مقترن بالتأويل، والتأويل مرتبط بخلفياتنا المعرفية وبأطرنا الذهنية، وبتمثلنا للعالم والأشياء وبنوع الإشارات ذاتها. لذلك قال بورس إننا (لا نفكر إلا بواسطة الإشارات)، (1) وبما أن الإشارات قد تتخذ شكل كلمات أو صور، أو روائح أو سلوكات أو مشاعر وأهواء أو أشياء، فإن دراستها تجعلنا أمام مجال واسع للاشتغال، وتجعل السيمياء (سيميائيات.) غير أن إيجابية هذا الأمر تضعنا أمام تحديات منهجية كبرى، ذلك أن المشتغل في الحقل السيميائي يجد نفسه ملزما بتحديد مرجعيته، ومن خلالها عليه أن يحدد مفاهيمه وآفاق اشتغاله؛لأن العلامات لا تحمل معنى في ذاتها، ولا تصبح إشارات إلا عندما نحملها معنى ودلالة.لكن كيف يحصل ذلك؟ أي كيف نمنح الإشارات والعلامات دلالات ما، و هل هذه الدلالات معطاة بشكل قبلي أم إنها تبنى وتشيد من قبل المتلقين؟.

إن الدراسات التي توجد في هذا المقام تتوزع بين مقتنع بأن المعنى يعطى؛أي إنه موجود في العالم بشكل قبلي، وأن عمل الدارس، والإنسان عموما، هو كشفه. بينما يرى اتجاه آخر أن المعنى يبنى ويشيد.إنه التصور الذي أسس لاتجاه سيميائي انطلق من بورس الذي كان يردد (كي يصبح أي شيء إشارة يجب أن يفسر على أنه إشارة).(2) وهو ما يعني أن المعنى يشيد(3)، ويبنى في نظر بورس نفسه.

هاهنا نجد أنفسنا في قلب الحديث عن مفاهيم مثل المعنى و الدلالة، وعن آليات ذهنية تعتمد للانتقال من قراءة، أو رؤية، أو ملامسة شيء إلى تحويله إشارة، ومنحها دلالة ما. إننا في قلب التأويل الذي لا يتحقق المعنى، و لا يشيد في غيابه؛ لهذا نجد اتجاها كاملا في الدراسات السيميائية يجعل آلية التأويل أساسا للدراسة. نجد ذلك لدى إمبرتو إيكو(حدود التأويل)(4)، ولدى فرنسوا راستيي(الدلالة التأويلية)(5)، ولدى محمد مفتاح(التلقي والتأويل)(6)، غير أن الوعي بأن هذا الاتجاه لا يمثل سوى اتجاه من الاتجاهات السيميائية أمر جدير بالإشارة، إذ في مقابله نجد الدلالة الشكلية التي تعتبر أن دراسة شكل المعنى هو الأفق المنهجي الممكن على نحو ما أكدت مدرسة باريس.



وضع البحث السيميائي بالمغرب

تباين الاتجاهات السيميائية وتعددها يسمح لنا بالتساؤل عن علاقة البحث السيميائي بالمغرب بها، دون أن ندعي الإتيان بالتصنيف الفصل في هذا المقام؛ لأن تلك مهمة تحتاج إلى بحوث تفصيلية في ظل التطورات المهمة التي عرفها هذا النوع من البحوث منذ الكتابات الأولى التي أسست له، وفي ظل تعدد المدارس السيميائية، ومجالات اشتغالها. و في ظل غياب توثيق علمي للبحوث الأكاديمية المنجزة في مختلف الكليات بالمغرب، وبخاصة تلك التي لم تجد طريقها للنشر والتعميم.

لتحديد ذلك كنا ملزمين، منهجيا، بالنظر في مكونات الإنتاج الأكاديمي المغربي الذي يشتغل بالمقاربة السيميائية حيث انتهينا إلى تحديد ثلاثة تصورات:

التصور الأول

ينطلق من تبني مرجعية اتجاه سيميائي واحد، ويعتبر أن مفاهيمه تخص خطابا معينا، وأن الخصائص الذاتية لكل خطاب تحتم الاشتغال بمفاهيم ذات صلة به، وأن ما له لا يتوجه إلى غيره، فما يصلح لدراسة الخطاب الشعري لا يسري على الخطاب الروائي، ما يسري عليهما لا يمكن الاشتغال به على خطابات بصرية أو إعلامية أو حقوقية.... نجد ذلك، مثلا، في كتابات تناولت الخطاب السردي من منظور مدرسة باريس ومفاهيمها الإجرائية؛(7)، واشتغلت بشكل كبير على الخطاب الحكائي مقارنة باشتغالها على باقي الخطابات.

التصور الثاني

يتبنى مفاهيم سميائية يعتبرها قادرة على حل إشكالات الخطابات المختلفة، وهو في ذلك لا يميز بين اتجاه سيميائي و آخر، ولا يميز بين خصوصيات خطاب أو آخر(8)؛ وقد يعتمد في الكثير مما ينجزه على تقديم النظريات والمدارس دون استحضار خلفياتها، ومدى تجانس مرجعياتها؛

التصور الثالث

الأمر الذي يؤكده كم الدراسات التي ركزت على الخطابات السردية، والتي تقابل بندرة في الدراسات التي تناولت الخطاب الشعري، أو المسرحي، أو الإعلامي أو السياسي، أو الحقوقي أو التشكيلي...من منظور هذا الاتجاه السيميائي

يعتبر أن الدرس السيميائي بمختلف مدارسه تواجهه صعوبات منهجية لا تسمح له بدراسة كل مكونات الخطاب، وكل أنواع الخطابات. لذلك يقتضي الأمر الجمع بين مفاهيم المدارس المختلفة مع فتحها على منهجيات أخرى مثلما هو الأمر مع الدراسات التداولية، والعلوم المعرفية، ونظريات الذكاء الاصطناعي، وأن هذا التوجه يجعل السيميائيات قادرة على دراسة الخطاب الشعري والبلاغي والتشكيلي وأدب المناقب والخطاب الحكائي والخطاب الإشهاري والحقوقي والديني(9)...

هذا التصنيف العام يتيح أمامنا المجال لطرح مجموعة من التساؤلات من قبيل:

ما الآفاق التي يفتحها كل تصور؟ وما الحدود التي يقف عندها؟ وما التصور الذي نعتبره أنسب للاشتغال الأكاديمي؟

التصور الأول

تتمثل قيمته في التعامل مع إطار منهجي محدد المفاهيم، وموحد الخلفيات، وقد تكون إجراءات الدلالة الشكلية مرجعا في هذا الباب بحكم الاهتمام الكبير الذي وجدته من قبل الباحثين المغاربة. إنه الأمر الذي يؤكده كم الدراسات التي ركزت على الخطابات السردية، والتي تقابل بندرة في الدراسات التي تناولت الخطاب الشعري، أو المسرحي، أو الإعلامي أو السياسي، أو الحقوقي أو التشكيلي...من منظور هذا الاتجاه السيميائي.

من بين السيميائيين المغاربة من دعا إلى ضرورة تجريد بعض المبادئ وتطبيقها ضمن تصور يؤمن بالتعددية النقدية المشروطة بوحدة في الآفاق

هذا الوجه الإيجابي لهذا النوع من الدراسات يواجه بإشكال كبير عنوانه:

هل المفاهيم الإجرائية ذات طبيعة كلية أم إنها خاصة بخطاب دون آخر؟ بمعنى هل المفاهيم الأكثر إجرائية في دراسة الخطاب السردي، مثلا، لا تصلح بالضرورة لدراسة الخطاب المسرحي، أوالشعري، أو الإشهاري أو الإعلامي؟ وإذا صح ذلك كيف يمكن تجاوز هذا المأزق النظري؟.

التصور الثاني

يكون فيه الدارس موجها بأهدافه المحددة سلفا، وهي حل المشاكل التي تواجهه أثناء دراسة خطاب بغض النظر عن مدى توافق المفاهيم أو تعارض خلفياتها المرجعية. فيستعير المفاهيم من مرجعيات مختلفة؛ أي إنه منشغل بأهدافه، وحل مشاكله المنهجية. لذلك فإنه يستعير مفهوم العوامل من غريماس، ومفهوم الزمن أو العتبات من جيرار جنيت، ومفهوم الأطر من مينسكي....... وهكذا تصبح الخطابات والنصوص مجرد وسائل للاختبار. ويخلق التجاور بين المفاهيم المتباينة والمتناقضة من حيث خلفياتها ومقاصدها.

التصور الثالث

يسعى هذا التصور إلى صياغة مبادئ عامة يمكن من خلالها دراسة مختلف الخطابات سواء أكانت تراثية أم غير تراثية، مع مراعاة الخصوصية التي تبرز في مظهر الخطاب وسطحه، وكيفية كتابته وفضائه؛ أي مع مراعاة ما تقدمه التصورات الظاهرية المقتنعة بدور الحواس وأولويتها.. وهي في ذلك مقتنعة بأهمية البنى السطحية للخطابات شأنها شأن ما تتبناه الكثير من المدارس السيميائية. فغريماس، مثلا، يبتدئ بالبنية السطحية، ونظريات علم النفس المعرفي أو الذكاء الاصطناعي تبتدئ من القاعدة إلى القمة قبل أن تتابع باقي الإجراءات التي تعني أن هناك ثوابت في كل خطاب، مثلما هو الحال مع العوامل، ومورفلوجية الخطاب التي يجسدها المربع السيميائي...غير أن هذه البنى السطحية ليست هي الخطاب، بل إنها جزء منه فقط، إذ إلى جانبها هناك العمق الذي تمثله مفاهيم المقصدية بمستوياتها المختلفة مثل مقصديه المتكلم أو مقصديه المخاطب أو مقصديه الخطاب.

معنى ما سبق أن هذا الاتجاه يعتبر أن لكل خطاب حيزا فضائيا (شكل) ويحتوى مقصدا ما. وأن ذلك يعني أن دراسة الخطابات لا يحقق الكفايات المنشودة من خلال اتجاه سيميائي بعينه، ليصبح التركيب بين الاتجاهات أعز ما يطلب، شريطة تقييد هذا التركيب باستحضار خلفيات كل تصور كي لا يتم الجمع بين ما لا يجمع.

لقد واجه هذا التصور إشكال المعنى باجتهاد كبير، فبين أن سيمياء غريماس، مثلا، رغم أهميتها لا يمكن أن تحل مشاكل الخطابات، ذلك أن شكل المعنى هو مرحلة فقط؛ لأن المعنى لا يعطى بل يبنى؛ أي يشيد، لكن أن يشيد فهو يحتاج إلى تأويل، والتأويل بدوره يحتاج إلى تقنين وضبط. وعليه فإن سيمياء غريماس التي تقدم بعض الثوابت التي يمكن استثمارها في مختلف الخطابات مثل: المقصدية والمرفلوجية والعوامل والمربع السميائي الذي هو وسيلة هندسية لتوليد المفاهيم واستخراج العلاقات.هذه السيمياء لا تشكل سوى جزء من الإجراءات الضرورية لحل إشكالات الدراسة والتحليل.

ضمن هذا الاتجاه نجد من بين السيميائيين المغاربة. (10) من دعا إلى ضرورة تجريد بعض المبادئ وتطبيقها ضمن تصور يؤمن بالتعددية النقدية المشروطة بوحدة في الآفاق، ذلك أن تركيب المفاهيم السيميائية ينبغي أن يكون محكوما بالبحث في خلفياتها وأسسها الفلسفية و الإبستيمية، وهو ما يساير السيمياء المعاصرة التي

تطبق مفاهيم بيولوجية وفيزيائية، ومفاهيم من الذكاء الاصطناعي؛ أي إنها سميائيات تركيبية..و بما أنها كذلك فإن مراعاة خلفيات المفاهيم تصبح ضرورة منهجية، كي تحقق الانسجام المنهجي.

لقد أجاب هذا الاتجاه عن أسئلة عميقة من قبيل:

لماذا ندرس المفاهيم؟و ما فائدة استعارة هذا الدرس أو ذاك؟كيف تفهم الخطابات؟وكيف نشيد المعنى؟ولماذا تتباين التحليلات والدراسات؟و هل هناك مفاهيم كلية قادرة على دراسة مختلف الخطابات أم إن لكل خطاب مفاهيمه الخاصة به؟ كيف يتحقق التأويل؟وكيف يتم الحد من شططه بجعله تأويلا محليا يقيد بشروط ؟. وفوق هذا و ذاك: كيف يشتغل الذهن البشري؟وما الآليات المبنينة له؟ وما دور التجربة؟...

إضافة إلى تقديم أجوبة عن هذه الأسئلة الكبرى، انتهى هذا الاتجاه إلى تأكيد نتائج مهمة منها أن استعارة المفاهيم لا تهدف إلى حل المشاكل التي تواجه الدارس أثناء تناوله هذا الخطاب أوذاك فقط، بل تهدف إلى تجريد مفاهيم ذات كفاية وصفية وتأويلية بها يمكن فهم العالم والإنسان والخطاب؛ أي نقل هذه المفاهيم من مجرد اعتبارها وسائل تقنية وإجرائية إلى اعتبارها مفاتيح للتأويل، وإعادة قراءة الخطابات ومقومات الثقافة بها مما يسمح بكشف دلالات جديدة؛لأن تغيير زوايا النظر يقود بالضرورة إلى تشييد المعاني وإغنائها، فالمفاهيم ليست ترفا فكريا نقضي به وترا تحليليا، ونتركه مرميا في الطريق، بقدر ماهي اختيارات منهجية ومرجعية ومجتمعية.

2.البحث السيميائي بالمغرب:مجالات ممكنة

لا نخفي انتماءنا إلى هذا الاتجاه الذي يؤمن بسيمياء منفتحة (11)، واقتناعنا بتصوراته وآفاق اشتغال مفاهيمه، وقدرتها على تناول خطابات شعرية، ومناقب صوفية، وكتابات إعلامية، ونصوص دينية، وخطابات سياسية وبصرية (12) بل إن بعضا من هذه المفاهيم له قدرة على دراسة قضايا مجتمعية وسياسية وحقوقية. وهنا ينبغي أن نؤكد أن الدرس السيميائي بالمغرب لم يستطع اختراق جدران خطابات معينة مثل الخطاب الإعلامي، والحقوقي



و القانوني، والبصري. إنه الإكراه الكبير والتحدي الأكبر الذي يواجه المشتغلين في المجال، ويواجه بشكل أكبر دور البحث الأكاديمي و الجامعي؛ ذلك أن قيمة السيميائيات تكمن بالضبط في الإمكانات الهائلة التي تفتحها أمام الدارس لتناول الخطابات المختلفة، وضمنها الخطاب الأدبي. بل إن استثمار نتائجها في الخطاب الأدبي ذاته مازال محدودا، ولتوضيح ذلك نقدم ثلاثة أمثلة:

المثال الأول : من الإبداع

لا نجد توظيفا للتصورات العميقة للسيميائيات في إبداع نصوص سردية على نحو ما فعل إمبرتو إيكو في (اسم الوردة)، أو في (جزيرة اليوم السابق)(13)أو في غيرهما من النصوص الحكائية، وكي لا يكون الأمر مجرد ادعاء لنتذكر كيف أن عبدالله العروي وظف مرجعياته التاريخية والفلسفية، ومعرفته السينمائية في إبداعاته السردية(أوراق- الغربة- اليتيم- الآفة-....)..وكيف أن محمد برادة وظف المفاهيم النقدية في الخطاب السردي (لعبة النسيان) الحبلى، ضمنيا، بجوهر مفاهيم التبئير، والرؤية السردية، وتعدد الرواة وغيرها. وكيف وظف أحمد التوفيق معارفه الصوفية في إنتاج نصوص روائية (جارات أبي موسى- غريبة الحسين- شجيرة حناء وقمر....). إن هذا الأفق الممكن لم يتم استثماره بعد كي ننتقل من السيمياء باعتبارها

إجـراءات منهجية إلى السيمياء باعتبارها آلية للإبداع الروائي والشعري أيضا.

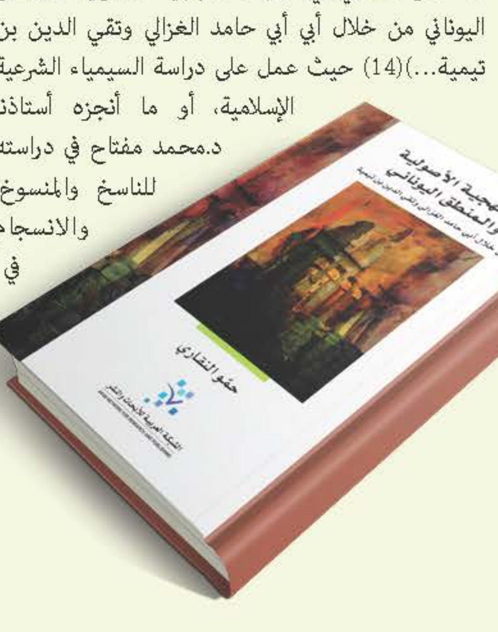
المثال الثاني: السيميائيات التطبيقية

لم تحظ البنى السيميائية التطبيقية كأسلوب البناء واللباس والطهي.... باهتمام الدارسين المغاربة بالشكل الذي ينبغي أن يتم به، ولو تحقق ذلك فإن مجالات المقاولة ستكون جزءامن مدونة التحليل والدراسة والاقتراح مع ما يعنيه ذلك من فتح المجال الاقتصادي أوالإعلامي أمام البحث الجامعي في تخصصه الإنساني، وإزالة تلك الهوة السحيقة الموجودة بين كليات العلوم الإنسانية، وكليات العلوم الاقتصادية والاجتماعية وكليات العلوم والطب والهندسة....

المثال الثالث: الخطاب الفقهي

رغم أن الـدراسـات السيميائية بالمغرب قد قطعت عقودا من النشأة والاشتغال، وأصبحت مرجعا عربيا لدى الباحثين والدارسين، إلا أن استثمار نتائجها في دراسة الخطاب الفقهي والأصـولي لم ينل الاهتمام المطلوب، علما أن مقتضيات الواقع وإكراهات الممارسة، وهيمنة التأويلات المفرطة لهذا النوع من الخطاب تتطلب جعله ضمن أولويات الاشتغال السيميائي.

ورغم تسجيلنا لهذه الملاحظة فإننا نقر بوجود دراسات قليلة ذات أهمية بالغة في هذا المجال، نذكر منها ما أنجزه د. حمو النقاري في كتابه(المنهجية الأصولية والمنطق اليوناني من خلال أبي أبي حامد الغزالي وتقي الدين بن تيمية...)(14) حيث عمل على دراسة السيمياء الشرعية الإسلامية، أو ما أنجزه أستاذنا د.محمد مفتاح في دراسته للناسخ والمنسوخ، والانسجام في



لم تحظ البنى السيميائية التطبيقية كأسلوب البناء واللباس والطهي.... باهتمام الدارسين المغاربة بالشكل الذي ينبغي أن يتم به

النص القرآني في كتابه (دينامية النص)(15)، وبخاصة ما قدمه من اجتهادات في كتابه الذي يعيد النظر في أصول الفقه وفق مقاربة سيميائية(16)........لكن هذه الدراسات لم تنل الحظ الذي تستحقه، ولم تثر اهتمام الباحثين بالشكل الذي يجعلها مدخلا للتطوير والتعميق.

هدفنا من تقديم النماذج السابقة هو التأكيد على أنه بالإمكان أن تولد دراسات مختصة في السيمياءالشرعية، والسيمياءالحقوقية، والسيمياء البصرية، والسيمياء الإعلامية، والسيمياء المدنية...إنها الخصوبة الإجرائية والمفاهيمية، وإنها الآفاق المفتوحة أمام البحث، وأمام الدرس السيميائي المغربي مما سيسمح للبحث في العلوم الإنسانية بأن يكون أكثر إنتاجية ومردودية في علاقته بسوق ثقافية تتراجع في مقابل اكتساح اقتصادي يؤمن بأن منطق المنفعة أجدى من منطق المتعة.

إن هذا المسلك المنهجي المركب والمنفتح يسمح بمقاربة خطابات متعددة، وظواهر مختلفة، ومقاربة المتون التراثية والحديثة؛سواء أكانت دينية أم شعرية أم حكائية، أم موسيقية أم تاريخية أم فلسفية أم بصرية، علما أن التركيب ليس عشوائيا أو اعتباطيا مادام محكوما بوحدة الآفاق. ولضبط وحدة الآفاق هذه لابد من دراسة خلفيات المفاهيم وأصولها ومقاصدها من خلال مقدمات نظرية وتوضيحية بغاية تأكيد أن المفاهيم والمناهج ليست مجرد تطبيقات آلية وإحصاءات وجـداول، بل إنها آلية لحل المشاكل التي تواجه الباحث في دراسته، وتواجه المجتمعات في سيرورتها وصيرورتها. ذلك أن الاختيارات المنهجية هي اختيارات سياسية وحضارية كذلك، وكي نوضح ذلك نقدم مثالين : أولها يرتبط بنتائج اختيار المنهجية التاريخية، وهو اختيار سيجعل موضوع الصراع محوريا في النتائج والأحكام، وثانيهما يرتبط باختيار القراءة العقلانية المفرطة مما سيجعل الحكم على غيرها سلبيا؛ لأنه يدخلها في باب

إن القول بالتمثلات يفضي إلى القول إن الحقائق مشيدة، وليست معطاة، مثلما يفضي إلى القول بالموضوعية النسبية، ويلغي مفهوم الحقيقة المطابقة للواقع والحتمية التاريخية

ثقافة العامة والعقل المستقيل، بينما تبني المقاربات السيميائية المدعومة بنتائج العلوم المعرفية سيقود إلى الإيمان بوحدة الجنس البشري، وبتماثل البنيات الذهنية للبشر مع ما يترتب عن ذلك من تشاكل البنيات التي يتم إنتاجها، واختلاف الوظائف باختلاف السياقات.

3. مبادئ الآفاق المفتوحة

إن الآفاق التي نعتبرها إطارا واسعا للاجتهاد السيميائي بالمغرب تتأسس على جملة مبادئ أبرزها:

1.3. أهمية الانفتاح على العلوم المعرفية وبخاصة تلك التي تبحث في كيفية امتلاك الذهن البشري للمعرفة وكيفية تطويرها، وكيفية الاحتفاظ بها، واستعمالها عند الحاجة، حيث إن الكائن البشري يتعلم، ويخزن، ويسحب؛ فهو يتعلم بالمعاينة والمشاهدة والحكي والتجربة والمشابهة، ويخزن ما تعلم في شكل(أطر) قابلة لأن يسحب منها حسب الحاجات والمقاصد.فعندما يواجه الكائن البشري ظاهرة ما أو موضوعا فإنه يسحب ما خزنه في ذاكرته للفهم، والتفسير، والتأويل...وعندما يواجهه غياب عناصر من الإطار فإنه يستعين بآليات أخرى مثل الاستدلال، والقياس، وغيرهما لملء البياضات والفراغات. ومعنى ما سبق أن دور الانفتاح على ماتنتجه العلوم الحقة، أو ما تنتجه العلوم المعرفية بشكل عام سيسمح للدارس ببناء نتائج تأويلاته على أسس مكينة عوض الإسقاطات الذاتية، أو الاستيهامات، أواجترار ما رسخته الذاكرة من تأويلات مؤممة، تعتبر ذاتها مالكة الحقيقة وموزعها الرسمي..ورغم أن دور الذاكرة أساسي في بناء الاستدلالات، فإن جعلها مركز ذلك قد يقود إلى الانغلاق. لذلك فإن عليها أن تأخذ نصيبها في تقديم التأويل الممكن، وأن تتخلى عن منطق السلطة المطلقة لفائدة الاجتهاد الذي يقود بالضرورة إلى الدخول في منطقة التأويل؛ وبالتالي منطقة التمثلات.

إن القول بالتمثلات يفضي إلى القول إن الحقائق مشيدة، وليست معطاة، مثلما يفضي إلى القول بالموضوعية النسبية، ويلغي مفهوم الحقيقة المطابقة للواقع والحتمية التاريخية؛ لأن التاريخ مجال للاستنباط بكل ما يتطلبه ذلك من استدلالات وقياسات وملء البياضات وفق نظرية للتأويل المحلي القائم على بنود وشروط محددة، تجعل بين الذِّكْر (الماضي)، والخبر (الحاضر)، والاستشراف (المستقبل) تفاعلا وتناغما وتشارحا؛ مما يعني الانطلاق من عالم الواقع إلى عالم الإمكان، أو الانطلاق من عالم الإمكان إلى عالم الواقع(17)، وعدم وجود حقيقة مطابقة، وأن الحقائق تصورية وتمثلية يقتطع منها كل واحد حسب مقاصده. لذلك اعتبرت الكثير من الدراسات أن العالم الحقيقي نفسه ليس سوى عالم مشيد.

إن تبني هذا الأفق في دراسة خطابات اعتبرها البعض منتهية المعنى والدلالة، وأنها من جنس (ليس في الإمكان أحسن مما كان) سيؤدي إلى تغيير الكثير من الأحكام والمواقف والآراء، وسيفتح البحث في ما نسميه السيمياء الشرعية على أبواب واسعة يكون في نتائجها الخير للبلاد والعباد؛

2.3. ضرورة الانفتاح على دراسة مختلف الظواهر والخطابات، وتجاوز الفقر المسجل في دراسة ماله صلة بالتشكيل أو الإشهار أو الإعلام أو الحقوق أو التربية أو الموسيقى أو غيرها من المجالات ذات الصلة بالمعيش اليومي وبالاستثمار الثقافي، وهو انفتاح لا يمكن أن يتحقق في ظل غياب الجسور بين ما يدرس في كليات الآداب والعلوم الإنسانية وكليات العلوم بمختلف تخصصاتها، لأن السيميائيات نشأت في مبتدئها وخبرها في أحضان المنطق واللسانيات والفلسفة والتحليل النفسي والدراسات الأنتربلوجية، قبل أن تحتضنها علوم أخرى ليس آخرها الذكاء الاصطناعي ومتحولاته المتعددة. ومعنى ما سبق أن الأفق الإيجابي للبحث السيميائي بالمغرب رهين بمدى قدرة النظام التربوي والأكاديمي على فتح صلات التخصصات على بعضها.آنذاك يمكن للسيميائي المتأدب أن يستفيد من منجزات البحث الفيزيائي، والطبي، والهندسي، كما يمكن للعلوم الحقة أن تستفيد من النتائج التي يصل إليها البحث

السيميائي، أما غير ذلك فإن باب انغلاق التخصصات يضيق الرؤية، ويغلق الآفاق؛

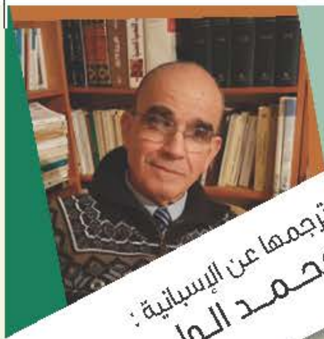
3.3. تجاوز التطبيقات الانتقائية التي تستعير مفهوما من هنا، و مفهوما من هناك ؛ مما قد يوقع في تركيب تلفيقي لا يراعي خلفيات المفاهيم و أسسها؛ ذلك أن كل دراسة، وكل منهجية تكون مؤسسة على خلفيات فلسفية واتجاهات فكرية، وعلى أهداف ومقاصد، ولذلك على الباحث أن يحيط بكل ذلك تجنبا للخلط المنهجي وللتركيب التلفيقي الذي يجمع بين تصورات متباينة. مع الاقتناع بأن المفاهيم والمناهج ليست مجرد تطبيقات آلية وإحصاءات وجداول، بل إنها آلية لحل المشاكل التي تواجه الباحث في دراسته لمختلف الظواهر، إذ ليست العبرة في استيراد هذا المفهوم أو ذاك، بل العبرة في مدى قدرة هذه المفاهيم على حل الإشكالات التي يواجها القارئ والدارس، ومدى تجاوبها مع إبدالات السياقات المختلفة ومتطلباتها؛واستحضار أسئلة العصر وقضاياه، وإعطاء معنى لعالم العماء وفقدان الدلالة؛

4.3. تجريد مبادئ ذات طابع تركيبي، تكون قادرة على تحليل مختلف الظواهر والخطابات.و الاقتناع بأن الاختيارات المنهجية هي اختيارات سياسية وحضارية كذلك، ويبدو أن جزءا من أسئلة اليوم، وإشكالات السياقات المشحونة ستجد أجوبة في ما تقدمه سيمياء تؤمن بوحدة الجنس البشري، وبتماثل البنيات الذهنية للبشر، وتشاكلها، مما يجعل البشرية قابلة لعيش مشترك وتسامح يؤمن بالانسجام داخل الاختلاف.

باب انغلاق التخصصات يضيق الرؤية، ويغلق الآفاق

خاتمة

لم يكن هدفنا من هذا المقال دراسة تاريخ السيمياء بالمغرب، ولم يكن هدفنا تقديم النظريات السيميائية، بقدر ماكان عملا أوليا يسمح بتقييم مسار هذا النوع من الدراسات بشكل يسمح بالتفكير في كيفية استثماره لفتح آفاق الاشتغال، وعدم ربطه بمجال الدراسات الأدبية فقط، ذلك أن الإمكانات التي يتيحها البحث السيميائي تجعله إطارا منفتحا على مختلف الخطابات والظواهر، بما فيها تلك التي تؤسس لمعيشنا اليومي (اللباس- الطبخ- البناء..)، أو تشكل وجداننا الروحي (الدين)، أو تربي وعينا البصري(التشكيل- السينما)، أو ما به ندرك جزءا من العالم(الحواس)، أوتمثلاثنا للكائنات والأشياء، وما يشكل تصوراتناوسلوكاتنا (الأهـواء)...ولاشـك أن تحقيق ذلك رهين بما يمكن أن يحدث على صعيد تدريس السيميائيات بالجامعات المغربية مع ما يتطلبه ذلك من ثورة في التصورات، والإجراءات، والإمكانات، وفي مدى جرأة الباحثين على الخوض في خطابات مؤممة، أغلق مالكوها دخل التأويل وخارجه، فأنتجوا شيئا شبيها بالمعنى أو هكذا اعتقدوا.



ترجمها عن الإسبانية :
محمـد الولي

الاستعارتان الكبيرتان[1] : الاستعارة فـي الشعـر والعلم

خُوسِي أورْتِيجَا إِيْ جَاسِيتْ

تقديم المترجم

لقد ترسخ على امتداد قرون، الاعتقاد أن الاستعارة زخرف زائد ولا دور لها في إنتاج معنى جديد. ولذلك فقد تمّ تَسْيِيجُها في مَحْمِيَات الشِّعر الذي اعْتُبِر خطاباً مُمْتعاً لا غير. وتبعاً لهذا التصور فلا فرق بين العبارتين: «الشيخوخة» و«مساء العمر» إنهما تؤديان المعنى نفسه، ولا تنفرد الثانية إلا بالصورة المواكبة المزيِّنة «المساء». كما تُوبِعَتِ الاستعارة من قِبَلِ الفلاسفة بجريمة أخرى، حيث اتَّهمُوها بالكذب وتَلْويثِ المفاهيم التي تحْظَى هي وحْدَها بنقل الأفكار والحديث عن العالم. يقول صَامويلْ بَارْكْ: «كل النظريات الفلسفية التي لا تُعَبِّر إلا بالمصطلحات الاستعارية ليست حقائق واقعية، ولكنها مجرد مُنْشَآت الخيال، مكسوة (مثل دُمَى الأطفال) بكلمات جوفاء ولو أنها لامعة»[2].



خُوسِي أورْتِيجَا إِيْ جَاسِيتْ

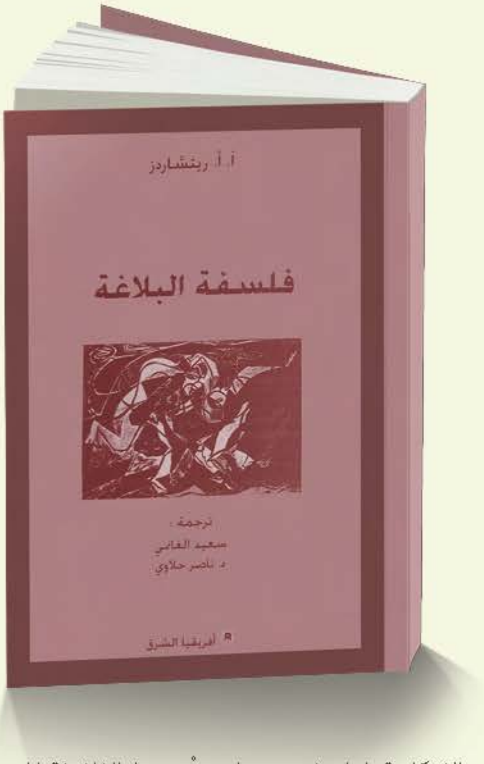
قد يكون نِـيتْشه أحد أهم الفلاسفة الذين حاربوا هذا الضَّلال في **كتاب الفيلسوف** حيث يشدد على الحضور المطلق للاستعارة في كل أجناس الخطاب: «ما هي الحقيقة؟ إنها حَـشْـدٌ مُـتَحَـرِّكٌ من الاستعارات، والكنايات[...] إن الحقائق هي أوْهام نَـسَـيْنَا بأنها أوهام، واستعارات سبق أن اسْتُعْـمِـلَتْ وفَـقَـدَتْ قُـوّتَـها الحِـسِّـيَة، وقِـطَع نقدية امّـحتْ رسومها وأصبحت منذئذ تُـعْـتَبَرُ مُـجرَّد معدن، وليست قِـطَعاً نقدية»[3]. ربما كان جَاسِـيتْ يضرب على نفس الأوتار في عبارته: «إن الكلمات هي جُـثَـثُ دلالات قديمة»[4]. أي ذات ماض استعاري، وحاضر حرفي. بل إن هذه المقالة تحمل الكثير من بصمات **كتاب الفيلسوف** لنِيتشه.

أعتقد أن من أشهر من أنصفوا الاستعارة وأعادوا لها الاعتبار وأقَـرُّوا بدورها العلمي والفلسفي إ.أ. ريتْشاردزْ في كتابه **فلسفة البلاغة** الذي صدر 1936 حينما ذهب إلى أن الاستعارة لا يمكن تفاديها في أي جنس من الخطاب، واعتبرها من الأدوات الخلاقة لابتكار معنى جديد لا

يحيط به تأويلها الحرفي. إن استعارة «مساء العمر» تؤدي معنى جديداً وخلّاقاً لا تُؤَدّيه ترجمتها الحرفية، أي «الشيخوخة». هذه المعاني والظلال التي اعتُبرت زائدة هي في الحقيقة مركزية وليست زخارف. وبعد ريتْشَاردْزْ جاء ماكْسْ بْلَاكْ [5] الذي ذهب في مقالته «Metaphor»، إلى أن كل استعارة تُلْقِي ضوءاً جديداً على الموضوع أو الشيء الذي تصفه. فحينما نصف الحب وصفا استعارياً بعبارات الحب صفقة أو مغامرة أو رقصة أو يوم ربيعي أو سراب أو عاصفة أو زلزال إلخ، هنالك من الحب بقدر ما هنالك من الاستعارات. الاستعارة تخلق الموضوع خلقاً جديداً وتُـخَـوِّلُـه هوية جديدة غير تلك التي يتمتع بها في عباراته الحرفية. ما يحدث في الشّعر ولغة التداول اليومي يحدث في المجالات العلمية. إن أورتِـيجَـا يقول: «كل استعارة هي اكتشاف لأحد قوانين الكون»[6]. إن الجمع بين كلمتين على سبيل الاستعارة يفتح عينينا على عالم جديد ومثير للدهشة بسبب هذه الدلالة الجديدة المتولدة عن الجمع الاستعاري بين مدلولين أو شيئين.

في هذه الأفلاك تدور هذه المقالة التي حررها كبير الفلاسفة الإسبان خُوسي أُورتِـيجَـا إِي جَـاسِـيتْ سنة 1924. هذا التاريخ في حد ذاته يحمل أكثر من دلالة. فقد نُشـر قبل كتاب ريتشَـاردْزْ بحوالي إثنتي عشرة سنة، وقبل مقالة مَـاكْـسْ بْـلاكْ بحوالي ثلاثين سنة. ومع ذلك فلا نجد لمقالة جَـاسِـيتْ ذكراً عند هؤلاء. بل الأكثر من هذا أن بُـولْ رِيكُـورْ لا يذكر جاسِيتْ في كتابه الهام **الاستعارة الحية**، كما لم يُـذكر في الكتاب الرائع **الاستعارات التي نحيا بها** لجورج لايكوف ومارك جونسون. ولا في العدد الخاص من مجلة **Langages** العدد 54 1979؛ هذا على الرغم من أن هؤلاء جميعا يصدرون عن نفس التصورات العلمية لدراسة الاستعارة. والمثير أن هذه المقالة الهامة لم تُـتَرجَمْ حسب علمي إلى الفرنسية. هذا على الرغم من أنها لقيت عناية مثيرة في إسبانيا. بل لقد خُصت بأطروحة جامعية.

هذه المقالة تنخرط في نفس نادي أنصار الاستعارة الذي يرون أنها تلعب أدواراً ابتكاريةً في العلم والفلسفة ولغة التداول اليومي وليس في الشّعر فقط، الذي وصفه جَـاسِـيتْ بأنه «الجبر العالي للاستعارات»[7]. صحيح أن الكثير من أفكار هذه المقالة سبق للبلاغيين القدماء أن شـدّدُوا على أهميتها. إلا أن التشديد على قُدراتها



الابتكارية لما ينفرد به جاسِيتْ وسط الفلاسفة المنوهين بالأدوار المعرفية للاستعارة. يقول جَاسِيتْ: «من المحتمل أن الاستعارة هي القوة الأكثر خصوبةً التي يملكها الإنسان. إن فعاليتها تصل إلى تخوم تحقيق الخوارق، وتبدو أنها أداةٌ الابتكار نسيها الرّبُّ في واحد من مخلوقاته حينما خلقه، كما الجراح ينسى أداةً في أحشاء الخاضع للعملية. كل القوى الأخرى تتركزُ في داخل ما هو واقعي، وما سبق وجوده. أقصى ما يمكن أن نفعله هو زيادة أشياء أو طرح أخرى، أمّـا الاستعارة فهي وحدها التي تتيح لنا الانفلات وتخلق بين الأشياء الواقعية شِعاباً خيالية»[8]. لقد ذهب جَـاسِـيتْ إلى أن الشّعر والعلم يتقاسمان نفس الدور المعرفي. ومع هذا فقد كشف في نفس الآن ملامح تَـمَـيُّز كل من الخطابين العلمي والشّعري في استعمال الاستعارة. ففي الشّعر تتمتع الاستعارة بوضع العنصر المكون، في حين أنها في العلم تقوم بدور النائب. هذه المسألة من إنجازات أورْتِـيجَـا في هذه المقالة، وهي شائكة جداً، والبحث فيها ما يزال متواصلاً، ليس في مجالات الشّعر وحسب، بل وفي مجالات العلوم الإنسانية والتجريبية والفلسفة. أما الأفكار الأخرى التي يتقاسمها مع المدافعين عن الاستعارة فكثيرة في هذه المقالة الرائدة.

نص الترجمة

حينما يعترض كاتبٌ ما على استعمال الاستعارات في الفلسفة فإنه يعبِّرُ، بكلِّ بساطة، عن جهله بما هي الفلسفة وبما هي الاستعارة. لا يمكن لأي فيلسوف أن يدعو إلى هذا المنع [9]. الاستعارة هي الأداة الذهنية التي لا غنى عنها، إنها شكلٌ من التفكير العلمي. ما يمكن أن يحدث حقاً هو أن رجل العلم قد يرتكب الخطأ وهو يستعملها، وحيث يفكِّرُ في شيء بطريقة غير مباشرة أو استعارية يعتقد أنه قد فكّر بطريقة مباشرة. إن مثل هذه الأخطاء هي بطبيعة الحال ما ينبغي الاعتراض عليه وما يتطلب التصحيح؛ الشأن في ذلك شأن الفيزيائي الذي يقع في الخطإ حينما يقوم بعملية حسابية ما. لا أحد في هذه الحالة سيطالب بإبعاد الرياضيات من الفيزياء. إن الخطأ في استعمال منهج ما ليس اعتراضاً على المنهج. إن الشعر هو استعارة؛ والعلم يستعملها لا غير. كذلك يمكن القول لا أقل.

وكما يحدث هذا الخوف من الاستعارة العلمية، يحدث أيضاً مع ما يُدعَى «مسائل لفظية». فبقدر ما يكون العقل ضعيفاً، يقوى نزوعه إلى نعت المناقشات باعتبارها محض نزاعات لفظية. ومع ذلك، فلا شيء أندر من محض نزاع الكلمات. وبتدقيق العبارة، فإن من أنِسَ العلم النحوي هو المؤهل للمناقشة بصدد الكلمات. وبالنسبة لغيرهم، فإن الكلمة ليست مجرد لفظ، بل هي دلالة مرافقة له. فحينما نتناقش بصدد كلمات لا يكون من الصعب جداً ألا نتناقش بصدد الدلالات. هذه هي المفاهيم التقليدية التي يتحدث عنها المنطق. وبما أن المفهوم بدوره هو مجرد القصد الفكري إلى شيء ما، فإننا ندرك أن النزاعات بشأن الكلمات هي في الحقيقة خصومات بشأن الأشياء. يحدث في مناسبات، أن الفرق بين دلالتين أو مفهومين وتبعاً لذلك بين شيئين صغير جداً، بحيث أن الإنسان العملي أو الخامل لا تهمه. حينئذ يصدر عن المتحدث الآخر، متهماً إياه بالتعلق المفرط بالألفاظ. يوجد أشخاص يشكون من مرض البصر وهم يشتهون أن تكون القطط كلها بلون بنيٍّ. إلا أننا لا نعدم أبداً أن بعض الأشخاص يتمتعون بقدرات فائقة في تمييز الفوارق الدقيقة بين الأشياء؛ سيكون هناك دائما رياضيون [من الرياضة] ممتازون في إدراك دقائق الأشياء، وحينما نرغب في سماع أفكار هامة سنلتجئ إليهم، أي إلى المتنازعين بشأن الكلمات. ومقابل ذلك، فإن الذهن الخامل، أو غير المتمرس على التأمل سيكون، خلال قراءته لكتاب فلسفي، عاجزاً عن اعتبار الفكر الذي هو استعاري، باعتباره مجرد استعارة. إنه سيعتبر من قبيل التعبير المباشر ما هو تعبير غير مباشر وسينسب إلى المؤلف عيباً، هو في الواقع، فضيلةٌ. ينبغي للتفكير الفلسفي، أكثر من أي تفكير آخر، أن ينتقل باستمرار، وبشكل دقيق، من المعنى المباشر إلى المعنى غير المباشر، بدل التعلق الثابت بأحدهما. يحكي كيركْغَارْدْ أن حريقاً شب بأحد ملاعب السيرك. ونظراً لأن القائم على السيرك لم يكن تحت تصرفه أشخاص مهيأون لمثل هذا الطارئ فقد كلف المهرِّجَ بإخبار الجمهور بذلك. إلا أن الجمهور، اعتقد، حينما سمع النبأ التراجيدي الجديد من فم المهرج، بأن الأمر يتعلق بمزحة إضافية، فلم يغادر القاعة. وبهذا أتى الحريق على قاعة السرك ومات الجمهور ضحية افتقاد المرونة الفكرية.

الاستعارة تستعمل في العلم استعمالين من طبيعة مختلفة. فحينما يكتشف الباحث ظاهرة جديدة، أي حينما ينشئ مفهوماً جديداً، يحتاج إلى إعطائه اسماً ما. وبما أن لفظاً جديداً قد لا يعني شيئاً بالنسبة إلى الآخرين، فإنه يلجأ إلى سجلِّ اللغة المتداولة، حيث يكون كل لفظ حاملاً لمعنى. ولكي يكون مفهوماً، فإنه يختار كلمةً يكون معناها المتداول شبيهاً بالدلالة الجديدة. بهذه الطريقة يكتسب اللفظ الجديد الدلالة الجديدة عبر الدلالة القديمة وبواسطتها، ودون الاستغناء عنها. هذه هي الاستعارة. حينما يكتشف عالم النفس بأن تمثلاتنا تأتلف في ما بينها يقول بأنها تداعى، وهذا يعني، أنها تتصرف كالأفراد الآدميين. وبدوره فإن أول من أطلق «مجتمع sociedad» على تجمع الناس أعطى معنى جديداً للفظ "socio"، الذي كان يعني من قبل مجرداً من، أو ما يتبع آخر، أي منْظَمّاً إلى، sequor تابع. يصل أفلاطون إلى حد الاقتناع بأن الواقع الحقيقي ليس هذا المتغير الذي نراه، بل الواقع هو الآخر غير المتغير والذي لا نراه، إلا أننا نفترضه كاملا: إنه البياض الذي لا مزيد عليه، والعدل الكامل suma justicia الخ. فلأجل تسمية هذه الأشياء التي لا تُرى بالنسبة إلينا، والتي يدركها عقلنا، أستخلص من اللغة العامية كلمة «صورة figura». الفكرة، التي تشير إلى أن العقل يرى بمعنى أكمل مما تفعله العيون.

لو انصرفنا إلى التدقيق بعض الشيء للموضوع فإننا قد نبدأ باستبدال لفظ «استعارة» التي يمكن أن توقع في الخطأ إذا أخذناها بمعناها المعهود. الاستعارة هي نقل لاسم ما. إلا أن هناك حالات كثيرة من النقول للاسم التي لا تندرج في ما نطلق عليه اسم استعارة. إليكم بعض الأمثلة البالغة التنوع.

إن «moneda [قطعة نقدية] تعني الشيء الوسيط في التداول التجاري حينما تتجسد في معدن مسْكُوك. في البدء كانت « moneta » تعني «من تعاتب ومن تحذّر وتُنذر». كان ذلك تضرعاً موجهاً إلى [الإلهة] جُونُو. كان يوجد في روما معبد جُونُو مُونيتَا، الذي كانت بجواره إدارة الصياغة. إن الشيء المصوغ هنا اكتسب نعت جُونُو. لا احد يفكر اليوم في الإلهة الممجدة حينما يستعمل كلمة moneda.

إن«candidato» كانت تعني الرجل الذي يرتدي لباساً أبيض. ففي روما حينما كان يترشح مواطنٌ لمسؤولية إدارية ما، يتقدم للجمهور المنتخب وهو يرتدي لباساً دالاً على إخلاصه «cándidamente». واليوم فإن candidato تعني كل من يترشح لمسؤولية ما بغض النظر عما يرتديه. الأكثر من هذا أن الطقوس الانتخابية في زمننا تستحسن البذلة السوداء.

إن الإعلان عن إضراب «declararse en huelga» يقابلها بالفرنسية «se mettre en grève". لماذا تعني grève الإضراب؟ إن الذي يستعمل هذه الكلمة لا ينتابه أي شك، ولا يحتاج إلى ذلك. إن الكلمة تعني له بشكل مباشر الإضراب. إلا أن كلمة grève كانت تعني في البدء بالفرنسية «شاطئاً رملياً». لقد كانت آنذاك بلدية باريس مبنية إلى جوار الوادي. وكان يحاذي الوادي شاطئ رملي une grève، وكانت ساحة البلدية تدعى la place de la grève كان يتردد على هذه الساحة العاطلون؛ وبعد ذلك كان يحتشد هناك العمال بدون عمل، الراغبون في الحصول على عَقْد الشغل. بعد ذلك آلت عبارة faire grève إلى الدلالة عن عاطل عن العمل، واليوم تدل العبارة على التوقف المدبّر عن العمل. كل هذا التاريخ

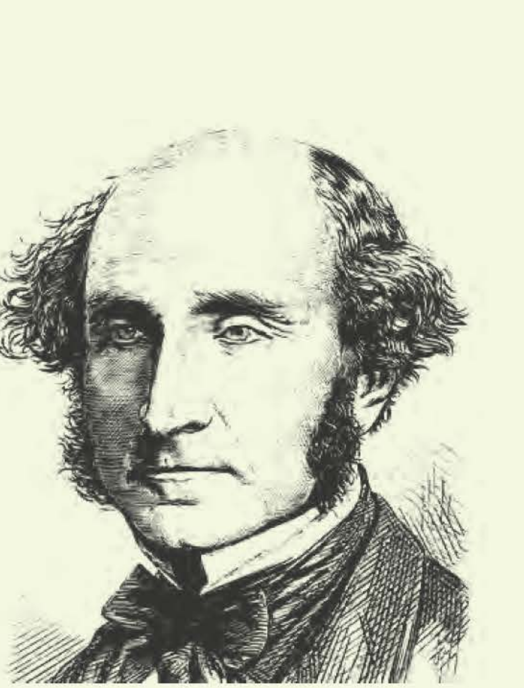


للكلمة تم بناؤه على أيدي الفيلولوجيين. إلا أنه لا يوجد في الذهن حينما يستعملها العامل.

هي هذه أمثلة النقل بدون استعارة. ففيها تنتقل كلمة ما من الدلالة على معنى إلى اكتساب معنى آخر، ولكن بالتخلي عن الأول.

حينما نتحدث عن «عمق النفس» فإن كلمة «عمق» لا تدل على بعض الظواهر النفسية البعيدة عن المكان وعن المتَجسِّد، حيث لا وجود للمساحات ولا أعماق.

حينما نسمي بكلمة عمق "fondo" حيزاً ما من النفس، فإننا ننتبه إلى أننا لا نستعمل الكلمة بشكل مباشر، وإنما نستعملها بواسطة دلالتها الحقيقية. حينما نقول «أحمر» نحيل، بطبيعة الحال، وبدون أية واسطة على اللون الذي يحمل هذا الإسم. وخلافاً لذلك، فحينما نقول عن النفس بأن لها «عمقاً» ما، نحيل في البداية على عمق خابية ما، أو ما يشبهها، وبعد ذلك نغير هذه الدلالة الأولى، ونقتلع منها



جون ستيوارت مِيلْ

كل إحالة على الحيز الجسدي، ونسندها إلى النفس. من الضروري لكي تحصل الاستعارة أن ندرك هذه الازدواجية. إننا نستعمل اسماً بمعنى غير حقيقي مع علمنا بأنه غير حقيقي.

ولكن إذا كان غير حقيقيٍّ، فلماذا نستعمله؟ لماذا لا نفضل تسميةً مباشرةً وحقيقية؟ فلو كان ذلك المدعو «عمق النفس» شيئاً واضحاً في أذهاننا مثل اللون الأحمر، فلا شكَّ أننا سنتوفَّرُ على اسم مباشرٍ وخاصٍّ لتعيينه. إن الحالة هنا لا تُحمِّلنا عناء التَّسميةً وحسب، ولكن عناء تفكيره. إنها واقعةٌ مائعة وفالتة أمام كماشة العقل. هنا نلاحظ الاستعمال الثاني، الأعمق والجوهري للاستعارة في المعرفة. إننا لا نحتاج إليها وحسب لأجل أن نجعل بواسطة اسم ما تفكيرنا مفهوماً للآخرين، وإنما نحتاج إليها بشكل لا يمكن الاستغناء عنها لأجل أن نفكِّر نحن أنفسنا في بعض الموضوعات الصعبة. وعلاوة على كونها أداة تعبير، فإن الاستعارة هي وسيلة جوهرية للعقل. لِنَرَ لماذا.

كان جون ستيوارت مِيلْ يقول: إنه لو كانت كل الأشياء النَّديَّة باردة وكل الأَشياء الباردة ندية، بحيث أنه لا يمكن أبداً مثول إحداها دون الأخرى فمن المحتمل أن نظل نعتقد أن الإثنتين خاصية واحدة ونفسها. وبنفس الطريقة، فلو كان عالمنا يتألف بالكامل من أشياء زرقاء، وكان أزرقَ حينما يقع تحت أبصارنا، فلا شيء يعود أصعب من أن نمتلك عن الأزرق وعياً واضحاً ومتميزاً. كما أن الكلب يشم أكثر الفريسة حينما تتحرك؛ وحينما تتحرك تبث في الهواء غيمة من رائحتها، كذلك الإدراك والتفكير يمسكان بشكل أفضل ما هو متغير عما هو مستقر. إن من يسكنون إلى جوار الشلال لا يسمعون هديره، وعلى العكس من ذلك، فإذا توقف السيل يدركون ما لا يُتصَوَّرُ سماعه: أي الصمت.

ولذلك يحدد أرسطو الإحساس باعتباره ملكة أدراك الفوارق. إنه يدرك المتغير والمتحول، إلا أنه يَنْبُو ويعمَى أمام ما هو ثابت ومستقر. ولهذا يقول غوته، وعلى سبيل المفارقة، وبذهنية كانطية، إن الأشياء هي اختلافات نصطنعها نحن أنفسنا. إن الصمت، الذي هو، في ذاته، لا شيء، هو شيء واقعي بالنسبة إلينا باعتباره شيئاً مختلفاً، أي شيئاً آخرَ غير الضجيج. فحينما يهدأ فجأةً كلُّ ضجيج محيط ونجد أنفسنا منغمرين في الصمت المحيط، ينتابنا الإحساس بالضيق وكأن شخصاً خطيراً، ينيخ علينا بصرامةٍ، لأجل تفتيشنا.

ليست كل الأشياء إذن قابلة بالتساوي لكي نعقلها، ولكي نمتلك عنها فكرة متميزة، وبملامح محددة بدقة وواضحة. إن ذهننا سيميل، نتيجة ذلك، إلى الاعتماد على الأشياء السهلة والقابلة للإمساك بها لأجل التمكن من عقلنة الأشياء الصعبة والمراوغة.

بناءً على هذا فإن الاستعارة أداةٌ عقلية نتمكن بواسطتها من الإحاطة بما هو أبعد عن كفاءتنا المفهومية. فبواسطة ما أقرب وما نسيطر عليه نتمكن من الاتصال الذهني بما هو بعيد ومنفلت. الاستعارة إضافةٌ إلى ذراعنا العقلي وهي تمثِّل في المنطق قصبة الصيد أو البندقية.

لا ينبغي أن يفهم من هذا، أنه بفضلها نحوِّل حدود ما هو قابل للتفكير. إننا ببساطة تعيننا على الإمساك بما يقُومُ في حدود قدراتنا. وبدون الاستعارة قد تظل في أفقنا الفكري منطقة موحشة خاضعةً من حيث المبدأ لمجال نفوذنا، وهي بهذا تظل في الواقع مجهولة وغير مروَّضة. بما أن الاستعارة تنجز في العلم دور الإنابة، فإنها لم تستكمل ذلك الدور إلا من وجهة النظر الشعرية حيث يكون دورها تكوينيا. ولكن في الأستطيقا تهمنا الاستعارة بتوهجها الجمالي الممتع. وبهذا لم يحدث التأكيد المستحق بأن

الاستعارة هي حقيقة، وهي معرفة الوقائع. يقتضي هذا أن أحد أبعاد الشعر هو البحث والاكتشاف لأمور واقعية شأن تلك التي نعهدها في البحث العلمي.

ففي **مقطوعة إلى مدينة لُوغرُونْيُو** يصف لُوبِي ذِي فِيغَا حديقةً:

ستَرى الهواءَ يستحِمُّ في عديدٍ من العيُون

ذاتِ الدَّفقاتِ المتباينَة دوْماً

دائِماً يشبِه بعضُها،

رِماحاً من الزجاج الجارِحَة للسَّماء

وفياضاناتٍ من الجواهِر تَجرَح الأرض

أو أهْدَأ الزُّجاج

تسيلُ متمَوِّجة، وتتساقَط مُتماثِلة

Verás bañarse el aire en varias fuentes
cuyos resortes, siempre diferentes,
siempre parecen unos,
que en lanzas de cristal hieren al cielo,
en diluvios de aljófares el suelo,
o en más lentos cristales
discurrir crespos, suspenderse iguales.

يتصور لُوبي ذي فِيغَا نافورات العيون بوصفها رماحاً زجاجية. إلا أنه من الأكيد أن نافورات العيون ليست رماحاً من الزجاج. ومع ذلك، يبعث دهشة ممتعة أن يُطلَقَ على نافورات العيون رماحاً من الزجاج.

وباعتبار الشعر والعلم محفَلَيْن متعاديين فإن الأول يشجع ما يمنعهُ الثاني.

والحال أن الإثنين محقان. إن أحدهما يتناول من الاستعارة ما يتخلى عنه الثاني.

إن نافورة ورمحاً زجاجياً هما شيئان ملموسان. ملموس هو كل شيء يمكن أن يُدركَ بشكل منفصل. وعلى العكس من ذلك فإنّ شيئاً مجرداً لا يمكن أن يُدركَ إلا باتصال مع بعض الأشياء الأخرى. وهكذا فإن اللون هو شيء مجرد،



لُوبِي ذي فِيغَا

لأنه يُرَى دائماً ممتداً على مساحة ما، كبيرة أو صغيرة، في هذا الشكل أم في ذاك. وعلى العكّس من ذلك فإن مساحة ما لا ترى إلا متلونة بلونٍ ما. إن اللون والمساحة محكومان بأن يعيشا دائماً مجتمعيْن؛ لا نصادف أبداً احدهما بدون الآخر، لا وجود لهما منفصلين، رغم أنهما مختلفان. إن ذهننا يتمكن ببعض الجهد من أن يُحدِثَ بينهما فصلاً محتملاً؛ هذا الجهد هو الذي يسمى التجريد. يتم التجريد من الأول لكي يظل الآخر على سبيل الاحتمال منفصلاً وحينئذ يتم تمييزه من الأول.

إن الأشياء الملموسة تتكون من أشياء أشد بساطة ومجردة. هكذا فإن رمح الزجاج يشتمل على، من بين مكونات كثيرة، شكلٍ معينٍ ولونٍ معين؛ إنه يشتمل على صفة الدفع للجرح التي يتلقاّها من ذراعٍ ما. وبالتوازي مع ذلك، فمن النافورة يمكن أن نجرد الشكل، واللون والدفع المتصاعد الذي تتلقاه من الطاقة المائية (الهدروليك). وإذا تناولنا بالكامل النافورة والرمح سنرى أنهما يختلفان في كثير من الأشياء؛ إلا أننا إذا تناولنا هذه العناصر الثلاثة المجردة وحسب سنجدها متماثلة [أو متطابقة]. الشكل واللون والفعالية هي نفسها في النافورة وفي الرمح. إن تأكيد هذا

لهو أمر علمي بشكل دقيق، وهو تعبير عن أمر واقعي: إنه تطابق بين جزء من النافورة وجزء من الرمح.

إن كوكباً ما وعدداً هما شيئان مختلفان جداً. ومع ذلك، فحينما يصوغ نْيُوتنْ قانون الجاذبية وهو يقول إن الأجساد ينجذب بعضها نحو بعض وتتناسب هذه القوّة طرديّاً مع حاصل ضرب كتلتيهما، وعكسياً مع مربع المسافة بينهما، لا يفعل أكثر من اكتشاف التطابق الجزئي، والمجرد الذي يوجد بين الكواكب المضيئة السماوية وسلسلة من الأعداد.

إن تلك تتصرف في ما بينها مثل الأعداد في ما بينها. إن البيثاغوري باستناده على ذلك يستنتج: «وبعد فإن الكواكب أعداد»، قد يكون أضاف إلى نيُوتنْ نفس ما أضافه لُوبي ذِي فِيغَا إلى التطابق الفعلي، ولو كان جزئياً، بين الرماحَ والزجاج والنافورات والعيون. إن القانون العلمي يكتفي بإثبات التطابق بين الأجزاء المجردة للأشياء، الاستعارة الشعرية توعز بالتطابق الكلي بين شيئين ملموسين.

يبين هذا أن النشاطات العقلية المستخدمة في العلم هي، إن قليلاً أم كثيراً، نفسها التي تشتغل في الشعر وفي الفعل الحيوي. إن الفرق يقوم مع ذلك فيهما نفسهما، كما يقوم في النظام المختلف والغاية التي تحكم كل واحد منهما. هكذا الأمر في الفكر الاستعاري. إنه فعال في كل مكان، بحيث إنه يؤدي دوراً مختلفاً، بل ومعارضاً لذلك الذي ينتظر منه في الشعر. إن هذا يستفيد من التطابق الجزئي لشيئين لإثبات على سبيل الخطأ تطابقهما الكامل. هذه المبالغة في التطابق، وبعيدا عن حدها الحقيقي، هي ما يكسبها قيمة شعرية. تشرع الاستعارة في أن تشع جمالاً حيث يفوز حيزها الصادق. ولكن، وعلى العكس من ذلك، فلا وجود لاستعارة شعرية بدون اكتشاف تطابقات فعلية. حلِّلْ أي استعارة وستجد في طياتها، دون أي غموض، ذلك التطابق الثابت، يمكن القول التطابق العلمي، بين العناصر المجردة للشيئين.

وبعكس هذا، يستعمل العلم الأداة الاستعارية. إنه ينطلق من التطابق الكامل بين ملموسين، مع العلم بأنه تطابق باطل، لكي نحتفظ فقط بعد ذلك بالجزء الصادق الذي تنطوي عليه. هكذا فإن السيكولوجي الذي يتحدث عن «عمق النفس» يعرف جيداً أن النفس ليست خابية ذات عمق؛ إلا أنه يريد أن يوحي لنا بوجود طبقة نفسية تمثّل في بنية النفس نفس الدور الذي يؤديه عمق [قعر] القارورة. وعلى العكس من الشعر فإن الاستعارة العلمية تتجه من الأكثر إلى الأقل. إنها تثبت أولاً التطابق الكامل، وبعد ذلك تنكره، محتفظة فقط بالبقية. من المثير أنه في المراحل الأكثر قدماً للفكر، تقدم العبارة اللفظية للاستعارة، بشكل عار هذه العملية المزدوجة للإثبات أولا ثم الإنكار. حينما يريد الشاعر الفِيدِي قولَ «راسخ كالصخرة» يعبر بالطريقة التالية: *sa parvato na acyutas -ille, firmus, non rupes*.. إنه راسخ، ولكنه ليس من الصخرة. وبنفس الطريقة، أهدى المغني للرَّبِّ أنشودته *non suavem cibum*، التي هي عذبة، ولكنها ليست حلوى لذيذة. إن النهر يتقدم وهو يخور، «إلا أنه ليس ثوراً»؛ الملك طيب، «إلا أنه ليس أباً».

هناك في البطل خاصية ما روحية نراها بشكل غامض مختلطة بمكونات أخرى، مكونة صورته الكلية والملموسة. إننا نحتاج مجهوداً كبيراً لأجل عزلها بحدود عن الأخرى والتفكير فيها مستقلة في ذاتها. بهذه الغاية نستعمل مع الشاعر الفِيدِي استعارة الصخرة. إن رسوخ الصخرة هو بالنسبة إلينا شيء مجرد معروف جيداً ومعهود؛ فيها نلقى شيئاً مشتركاً مع خاصية البطل. إننا نصهر الصخرة مع البطل وبعد ذلك نحتفظ في هذا بالرسوخ، ونستغني عن الصخرة.

لأجل أن نفكر شيئاً مستقلاً نحتاج إلى دليل signoذهني يستجمع مجهودنا في التجريد ويثبته واهباً له جسداً ومقراً مريحاً. إن الأعداد والأشكال المكتوبة هي خزانات هذه الفصول المضنية التي ينجزها عقلنا. حينما يكون الشيء الذي نحاول تفكيره غريباً جداً ينبغي أن نعتمد على دلائل معهودة، ورسم السحنة الجديدة بالتأليف بين هذه الدلائل.

إن كتابتنا أشد عملية من الكتابة الصينية، إذ إنها تتأسس على مبدأ ميكانيكي. إنها تتوفر على دليل لكل حرف؛ ولكن بما أن كل حرف مستقل لا يحمل معنى، لا يعبر عن فكر ما، فإن كتابتنا تفتقر، بتدقيق العبارة، إلى المعنى. الصينية خلافاً لذلك تدل بشكل مباشر على الأفكار وهي بذلك أقرب من الدفق العقلي. حينما نقرأ أو نكتب باللغة الصينية يعني أننا نفكر، والعكس صحيح، التفكير هو بالتقريب الكتابة أو القراءة. ولهذا فإن الحروف الصينية

تعكس بدقة، أكبر من حروفنا، الصيرورة الفكرية. ولهذا فحينما كانت هناك رغبة تفكير الحزن مستقلاً، وجدت الصينية نفسها أمام ما كان يفتقر إلى دليل لها. حينئذ جمعت حرفين تصويريين: أحدهما الـذي كان يعني «الخريف» والآخـر الذي يُقرَأ «القلب». هكذا أصبح الحزن مفكراً ومكتوباً باعتباره «خريف القلب». منذ سنوات غير كثيرة اندرجت في ذهن الصينيين الجمهوريين فكرة الجمهورية. ففي الأبجدية الصينية القديمة لم تكن توجد صورة لتثبيت هذه الفكرة الشديدة الغرابة. فخلال خمسين قرناً عاش الصينيون تحت ملكيّات أبوية. لقد كان من الضروري، إذن التأليف بين عديد من الحروف، وبهذا تكتب «الجمهورية» بثلاثة أحرف، تدل على «النعومة النقاش الحكومة». الجمهورية بالنسبة إلى الصينيين هي حكومة بيد لينة تتأسس على المناقشة.

الاستعارة تأتي هنا لكي تكون واحداً من الحروف التصويرية المتألفة التي تسمح بمنح وجود مستقل عن الأشياء المجردة الأقل قبولا للإمساك بها. لهذا كان استعمالها يستعصي تفاديه أكثر، بقدر ما نبتعد أكثر عن الأشياء التي نتداولها خلال التواصل اليومي في حياتنا.

لا ينبغي أن ننسى أن العقل الإنساني قد تكوّن شيئاً فشيئاً حسب نظام الحاجات البيولوجية العاجلة. أولا، لقد كان ضرورياً للإنسان أن يكتسب سيطرة ما على الأشياء الجسدية. إن الأفكار الحسية للأجساد الملموسة كانت الأولى في الترسخ والتحول إلى ملكات. إنها تشكل السجل الأقدم، والأرسخ والسَّلِس لاستجاباتنا العقلية. ففيها نجد دوماً أن الفكر يخفف عبء أدواته ويطلب الاستراحة. إن الانتزاع من الجسد الحي مكونه النفسي يفترض مجهوداً للتجريد لم يعد بعد بالكامل راسخاً في عاداتنا الفكرية. إن الفيلسوف والسيكولجي ينبغي لهما أن يعملا على قهر النقص في إدراك ما هو نفسي. إن الذهن، والنفس، أو ما تراد تسميته مجموع ظواهر الوعي، يمْثُل دائما ممتزجاً مع الجسد، وحينما يراد تفكيره مستقلاً كان هناك دوماً نزوع إلى تجسيده. لقد كلفت الإنسان مجهود آلافَ السنين

لأجل عزل ذلك الحيز الحميمي النفسي التي كان يحسها بداخله أو يفترضها تسكن بداخل أجساد حية أخرى. إن تكوين الضمائر الشخصية يحكي تاريخ ذلك المجهود ويظهر كيف تم تشكيل فكرة «أنا» في امتداد بطيء من البرّاني إلى الجواني. فبدلاً من «أنا، » يقال أولاً «لَحْمِي»، و»جسدي» و»قلبي» و»صدري». ما نزال إلى اليوم حينما نتلفظ بتفخيم ما «أنا»، نضع اليد على الصدر إشارةً دالة على بقايا مفهّوم جسدي للذات، موغل في القدم. يبدأ الإنسان في معرفة نفسه بواسطة الأشياء التي تنتمي إليه. إن الضمير التملكي يلي الشخصي. إن فكرة «ما هو لي» سابق على فكرة لـ «أنا». وفي مرحلة متأخرة انتقل التشديد من أشياء «نا» إلى شخصنا الاجتماعي. إن الصورة التي نكونها في المجتمع الذي هو الأشد برانية لشخصيتنا، تنال التمثيل من وجودنا الحقيقي. لا تعرف اليابانية الـ «أنا» ولا الـ «أنت». إن من يتكلم سيقول عن نفسه: «غير الدال»، و «الأبله» وبدلاً من «أنت» سيتحدث عن «الجسد الشريف»، و»معالي» الخ. تتم الإحالة على الذات بالضمير الغائب، كما لو كان شيئاً يوجد في العالم، وتتكلف علامة المقام بتأويل مَنْ منَ المتحدثين هو غير الدال ومن هو الجسد الشريف. وفي لغات الهُوبَا (شمال أمريكا) فإن الضمير «هو» يختلف بحسب تعيينه لعضو راشد من القبيلة أم يشير إلى فتى أم إلى عجوز. يمكن القول إذن إن المقامات الاجتماعية مثل صفاتنا «سعادة» و»السمو» و»الماجد» قد كانت سابقة عن مجرد «أنا» و «أنت».

ليس غريباً إذن، أن يمتلك المعجم عدداً قليلاً من الكلمات التي تسمّي أصلياً وقائع نفسية. تكاد تكون كل المصطلحات التي يستعملها اليوم عالم النفس هي مجرد استعارات: إن كلمةً بدلالة جسدية قد تمّ تأهيلها لأجل التعبير بشكل ثانوي على ظواهر النفس.

إلا أن شخصيتنا الحميمية، التي نتمتع بها، بالتخلي عن جسدنا، هي بدورها ملموس قائم على علاقة. الأكثر من هذا توجد أشياء أشد تجريداً وأشد خفاءً بحيث أن امتلاكها العقلي، ينبغي الاستعانة، بشكل أقوى، بالآلة الاستعارية.

الهوامش

1. Las dos grandes metáforas; in; Obras Completas; Madrid; Revista de Occidente; 3a; edicion; II; 1954

ج. لايْكُوف، م. جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تـ. عبد المجيد جحفة. دار توبقال، البيضاء 1996 ص 185

2. Nietzsche; Le livre du philosophe; de Flammarion; 191; p 123

4. In. A. Garcia Berrio; Significado actual del formalismo; ed; Planeta; Barcelona; 1973; p176

5. Max Black; metaphor; Proceedings of the Arestotalien; New Series; Vol. 55 [1954 - 1955]pp. 273- 294

6. José Ortega y Gasset; La deshumanizacion del arte; Ediciones de la Revista de Occidente; Madrid; 1970; p. 167

7. La deshumanizacion del arte; p. 46

8. La deshumanizacion del arte;p. 46

9. يجب التنبيه إلى أن أرسطو، حينما يقدم على ذلك ضد أفلاطون، لم يفعل ذلك، بالضبط، لأجل الطعن في استعارات هذا، وإنما فعل ذلك بالعكس، لأجل التأكيد أن بعض مفاهيمه التي تدعي الدقة، مثل «الاشتراك»، هي في الحقيقة مجرد استعارات.



محمد أقضاض

«عيطة تيطاوين
Aita Tettauen»
منارة بين الضفتين:
إسبانيا والمغرب

رواية للكاتب الإسباني
بينيتو بريس غالدوس
Benito Péres Galdós

I ـ تقديم

1ـ الرواية الإسبانية حول المغرب:

«عيطة تيطاوين» من الروايات الكثيرة التي كتبها الإسبان حول المواجهات بينهم وبين شمال المغرب. وهي رواية تعمق العلاقة القديمة والحديثة المتشابكة والمتوترة بين شبه الجزيرة الإيبيرية والمغرب، تعميقا تؤكده معرفة كاتبها، بينيتو بريس غالدوس Benito Péres Galdós، بموضوعها، وجمعه بين التاريخ والتخييل في شكل سردي يَعمد إلى وصف خاص ورؤية متميزة للتاريخ.. من المعروف أن علاقة المغرب بإسبانيا، جغرافية وتاريخا وحضارة، لم تختلف، في كثافتها، عن علاقة المغرب بأي بلد آخر في الشرق أو في الجنوب. غير أنها علاقة عمّدتها الحروب عبر التاريخ وعرفت أوجها خلال العصور الوسطى، حين تم طرد المسلمين من الأندلس، وتم تعقب فلولهم بعد ذلك في شمال إفريقيا واحتلال بعض المواقع، وبالذات في المغرب، بدوافع دينية صليبية حينا وأمنية تجارية أحيانا أخرى... وقد استؤنفت الحملات العسكرية منذ القرن التاسع عشر، وأساسا منذ نصفه الثاني. ومن خلال لمعان السيوف وغبار المعارك كانت تتسرب خيوط تَواصل أخرى خفية هي الخيوط الثقافية في تفاعل يقرب بين شعبي الضفتين، وكانت هذه الخيوط تنسج حول السلم والتسامح وضد الحرب...

ومنذ القرن التاسع عشر وعى كثير من المثقفين الإسبان أهمية هذه العلاقة الثقافية التي أضحت شبه حتمية. فقد اهتموا بالمجتمع المغربي وثقافته وبسياسته أيضا، وعرفوا المغرب بالطريقة التي أرادوا أن يعرفوه بها، وكتبوا حول تلك العلاقة تاريخا وإبداعا أدبيا واسعين، في حين لم يعر المغاربة تلك العلاقة اهتماما كبيرا، وقل اطلاعهم حتى على ما كتبه الإسبان عنهم... ولاختراق ضعف هذا الاهتمام ظهر إلى الوجود أخيرا بعض المؤلفات القليلة من مثل دراسة نقدية لمحمد أنقار1، وبعض الترجمات، من مثل ترجمة إسماعيل العثماني لكتاب «جنوبي طرفاية، المغرب وإسبانيا: سوء تفاهم تاريخي»...2

لقد كتب الإسبان أدبا واسعا سجلوا فيه أحداث الحملات العسكرية والمواجهات الدامية بين الجيش الإسباني وشمال المغرب، وكان الجنس الأدبي الأهم، الذي سجل مسارات المعارك وأسبابها ونتائجها، هو الرواية... كتب بعض الروايات جنود ورجال الصحافة، وكتب بعضها الآخر روائيون معروفون. لذلك لابد أن يكون جزء كبير من هذه الكتابات قليلة الأهمية، خاصة وأنها كثيرا ما تنطلق من أوهام الكاتب وتعمَد إلى تشويه الواقع والحقيقة حين يتعلق الأمر بالمجتمع المغربي، لأن كتابها ألّفوا رواياتهم وهم لا يعرفون الكثير عن هذا المجتمع، أو يعرفونه ولكن يكتبون بخلفية إيديولوجية متعصبة..

هي كتابات كثيرة يتفاوت مستواها الإبداعي والفني وعمقها الواقعي، وتتخذ شكل السرد التاريخي حينا والشكل الأوتوبيوغرافي والسرد الروائي التخييلي، حينا آخر. وتتناول الأحداث الواقعية من زاوية نظر إسبانية، وأيضا مغربية، ولكن في متنها تسجل

التفاصيل والذهنيات والخطط العسكرية ومعاناة الجنود والسكان كذلك، تسجيلا لا يتوفر للكتابة التاريخية ولا للكتابة السوسيولوجية... فتقدم قراءتُها، أو قراءةُ بعضها، صورة واضحة حول المرحلة الممتدة بين منتصف القرن الثامن عشر وبداية العقد الرابع من القرن العشرين، بالنسبة للبلدين، إسبانيا والمغرب خاصة في شماله، وصورة بينة أيضا عن المواجهات الدامية..

2. حول الكاتب:

ومن تلك الكتابات هذه الرواية، «عيطة تيطاوين»، لصاحبها، الروائي الإسباني، بينيتو بيريس غالدوس Benito Pérez Galdós. هو من مواليد 1843 في لاس بالماس بجزر الكناري. درس في مسقط رأسه بالمدرسة الإنجليزية. وفي سنة 1862 انتقل، ضمن أسرته إلى مدريد، هناك انتمى إلى كلية الحقوق، غير أن الأندية الأدبية والفكرية والسياسية في البيوت والمقاهي، مع مساهمته بالكتابة في الصحف، صرفته عن إتمام دراسته للحقوق. وقد عرف عنه، منذ طفولته، الميلُ إلى الفن: الأدب والرسم والموسيقى. تعرف في مدريد، وهو شاب، على مؤسس المعهد الحر للتعليم Institución Libre de Enseñanza فرانسيسكو خينر دي لوس ريوس Francisco Giner de los Ríos، الذي عبد له الطريق نحو الكتابة ووجهه للاطلاع على النظرية الكراوسية 3 في الفلسفة. وخلال السنتين الأولى والثانية من سبعينيات القرن التاسع عشر صدرت له رواياته الأولى: «منبع الذهب 1870) «La fontana de Oro)، «والظل 1871) «La sombra) و»الجَسور 1871) «El audaz). بهذه الروايات الأولى شق الكاتب مساره الأدبي ليكون روائيا متميزا. وإذا كانت هذه البدايات قد تأثرت بالحركة الرومانسية، فإن روايات بداية الثمانينيات من نفس القرن، من مثل: «المحرومة 1881) «La desheredada)، و»الدكتور سينتين 1883) «El Doctor Centen) و»تعذيب 1884) «Tormento)، ذات نزعة طبيعية...

كانت ثقافة غالدوس واسعة ومتنوعة، فقد اطلع على الرواية الأوربية، الإسبانية أولا، ثم الفرنسية والإنجليزية



الروائي الإسباني، بينيتو بيريس غالدوس

والروسية. واكتسب دراية واسعة بالمجالات السياسية والاجتماعية، إلى جانب المجال الثقافي، بانخراطه في الحركة السياسية التقدمية الإسبانية في زمنه، لذلك اختير، سنة 1886، عضوا في البرلمان Las Cortés. وفي سنة 1907 ترأس قائمة الترشح لـConjunción Republicana Socialista Por Madrid. وقد ساعده هذا على أن يكون أفضل مؤرخ للمجتمع الإسباني ومحيطه من خلال إبداعه الروائي التاريخي والواقعي. في 1912 فقد بصره، وتوفي سنة 1920 بعد معاناة شديدة مع الفقر. ترك غالدوس أكثر من مائة رواية ومسرحية، جمعها في خمس مجموعات روائية عرفت بـ»مجموعات وطنية Episodios Nacionales«. تمثل الكتابة الروائية لغالدوس، حسب ما يؤكده النقاد الإسبان، ميلادا جديدا للرواية الإسبانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لذلك استحق أن يعتبر أكبر روائي إسباني بعد سربانتيس Cervantes...4 من أهم رواياته، رواية «عيطة تيطاوين»، كتبها حول حرب إسبانيا على المغرب واحتلالها لتطوان، وهي الحرب التي دفعت المغرب لينخرط في العصر الحديث كما يؤكد الأستاذ جرمان عياش.. 5

II- خلفية إعلان الحرب

1- التعويض بالمغرب:

في الوقت الذي كانت إسبانيا تفقد مستعمراتها بأمريكا اللاتينية، مستعمرة وراء أخرى، خلال القرن التاسع عشر، كانت تتشكل البورجوازية الرأسمالية في المجتمع الإسباني. ولم تجد هذه البورجوازية أسواقا مفتوحة لتطورها، كما لم يبق لبطولات الجنرالات ولا للدولة الإسبانية، من مجالات واسعة ومن مصادر مادية خارج حدود بلادها، ولا ميادين ليمارس الجيش بطولاته ونزعته الفروسية، كما يؤكد السارد في الرواية حين يقول تأسفت الملكة «إيزابيلا لأنها ليست رجلا لتحمل سلاحا وتشارك في هذه الحروب المقدسة؛ وكان صحيحا ما عبرت عنه، إذ ليس هناك من شعَر مثلها بحب شديد للمغامرات الإسبانية، التي يغذيها خليط من الإيمان الديني، وحماقة الفروسية والشهامة الخرافية»6، إلا أن يتجه الجميع إلى شمال إفريقيا، هناك ستجد البرجوازية الناشئة المعادن والأراضي الفلاحية وربما سوقا رائجة، ويجد الجيش فضاء لمغامراته. وتخفف الحكومة، التي كان يترأسها ليوبولدو أودونيل ئي خوريس Leopoldo O'donnell y Joris، نفس الجنرال المخطط والقائد للحرب على المغرب، من أن ضغط الشعب الذي كان ينخره الفقر والجهل والأمية، بعد فشل الحكومة في تحقيق ازدهار اقتصادي مرتقب واستقرار سياسي منتظر وسيادة السلم الاجتماعي... لذلك استغلت الحكومة العسكرية مناوشات بعض أبناء قبيلة لانجْرا، بجوار سبتة في غشت 1859، لفرقة عسكرية إسبانية، التي حاولت تخطي الحدود من سبتة إلى القبيلة. وكانت مثل هذه الأحداث تتكرر كل مرة «بين اللانجريين والفرق العسكرية الإسبانية على حدود سبتة، وتكررت نفس الحالة حول مليلية، وتنشر الصحف ذلك عادة. ولم تكن تلك الأحداث تستدعي إعلان الحرب، بل تعالج سلميا، وكان من الممكن أيضا حل نفس المشكل المذكور، لسنة 1859، سلميا مثل المشاكل السابقة، لولا أن حسابات أخرى طرأت.

فقد اعتبر أودونيل هذا الحادث منة إلَهية نزلت من السماء، سمح له أن يجعل الجيش منشغلا في مغامرة خارجية، لتلافي إمكانية محاولة انقلاب «لإنقاذ الوطن» 7.... بل استثمر أودونيل O'Donnel هذا الحادث ليعبئ كل الشعب الإسباني، الشعب الذي نسي شدة بؤسه فتوجه إلى تغذية روحه بالحماس والمجد، قانعا بالخبز اليابس، « أناس كانوا يعانون من سوء التغذية، يبكون وهم يسمعون الحديث عن إبحار الفرق العسكرية، يفضلون مضغ الحماس والمجد مع لقمتهم اليابسة التي لا مذاق لها» 8. فتزايدت أطماع إسبانيا في جارها الجنوبي، بعد ما تابعت «حالة المغرب. إثر هزيمته المنكرة في معركة إيسلي مع الجيش الفرنسي، وما ترتب عنها من اضطراب وفوضى، وسباق الدول الأوربية المحموم لغزو واستعمار البلدان المستضعفة... فضلا عن الإرادة القوية لإسبانيا ورغبتها الملحة في أن تحذو حذو بريطانيا وفرنسا. وتستولي هي بدورها على المغرب الذي كانت دائما تعده مجالها الحيوي» 9.

2- الدعوة إلى السلم ومعارضة الحرب على المغرب:

كانت فئة واسعة من المثقفين والأدباء تعارض الحرب على المغرب. فقد كتب الروائي خوسي أوغوسطو رويس، أسورين Azorín José Augusto Ruiz : «لا يمكن أن نفكر في إفريقيا بدون أن نفكر في إسبانيا، وبالذات في

أراضي الأندلس، حيث ولدنا». فبالنسبة لأسورين أن سياسة الإمبريالية العسكرية في إفريقيا مضادة «ليس فقط لأي منطق، ولكنها مضادة لمعايير القيم الحضارية» 10. ليؤكد هذا الكاتب «أننا لا نملك قوة لنشر الحضارة، لأن تلك القوة القليلة التي لدينا علينا أن نوظفها في نشر الحضارة بيننا. فإسبانيا هي بلد ضعيف وفقير. كل مدن الداخل تقريبا تعيش حياة جامدة، تعيسة. لماذا نحتل أراضي غيرنا، بينما منزلنا ما زال على حاله؟!» 11. معاكسا الحملة الإسبانية، «يسجل أسورين، ويذكر هذا التسجيل خوسي بايا José Paya... في مهرجانات التبوريدة (في إسبانيا) حيث تعزف الموسيقى، ومواسم زيارة القديسين في المناسبات الدينية، وفي الأغاني المطولة وفي المآتم حيث يكون النواح والصراخ، وفي البيدر، ونحن ندرس الحبوب، كل ذلك فيه أشياء كثيرة مشتركة مع المغرب. «باب ثابت في جدار أبيض، أين يوجد؟ يوجد فقط في المغرب أو في أليكانتي Alicante؟ هذا الفِناء الهادئ، الذي تخفيه جدران مضاءة بعناية، في أي منَزل يكون؟ في منزل مغربي أو منزل أليكانتي؟ وتلك العيون الواسعة، السوداء مبتسمة أو حزينة، بحزن عميق ومؤثر، لمن هي؟ لجميلة إفريقية أو لرائعة أليكانتية؟».. وفي الحملة ضد الريف يرى بعض المثقفين الإسبان: أنه «علينا أن نحترم المغاربة لأنهم كانوا أساتذتنا، علينا أن نحبهم، لأنهم كانوا إخواننا، وعلينا أن نرد لهم الاعتبار لأنهم كانوا ضحايانا»...12

أما في روايـة عيطة تيطاوين فنسجل تصريح إحدى شخصياتها المهمة وهي الشيخ خيرونيمو أنسوريس العالِم، تقول هذه الشخصية: «... شيء آخر أقوله لكم، كي تحملوا الحروب في إفريقيا محمل الجد، وهو أن المورو والإسباني هما أخـوان أكثر مما نظن. فإذا حذفتم بعض الدين، وألغيتم شيئا قليلا من اللغة، يقفز التشابه والجو العائلي أمام أبصارنا. من هو المورو غير إسباني يدين بالإسلام؟ وكم من إسبانيين نراهم بقناع المسيحية؟ ففيما يتعلق بالغيرة على النساء وحب الرجل لأكثر من واحدة، يتشابه المورو والإسبان، فعندنا هنا لا يقنع الرجل بزوجته فقط لذلك يجري خلف زوجة جاره. فقط يتميز حريم إسبانيا عن حريم الهناك بانفتاحه، فموراتنا يخرجن ويدخلن متى يردن ويمارسن حريتهن. وليس هناك شيء أكثر سهولة من مجيء أحد الموريين إلى هنا يتعلم الكلام بسرعة ويتقن الإسبانية بطلاقة. أنا أعرف أحد الموريين من العرائش، يسمونه هنا بابلو تورِّيس، لا يستطيع الشيطان نفسه أن يكتشف كونه ليس إسبانيا. فالوجوه وطرق العمل هي هي هنا وهناك، وبمجرد التغيير في اللغة واللباس، يصعب التمييز بين الشعبين... أنا رأيت التشابه قريبا مني جدا. فزوجتي الثانية، البوخارينية 13، كانت دائما تملأ المنزل بالبخور، وتتقن تهيئ الكسكس. حكت لي أن أمها كانت أظافرها دائما مصبوغة باللون الأصفر لاستعمالها الحناء، وأن أباها كان يجلس دائما على الأرض مربعا رجليه. عرفت السيدة حماتي ببساطتها، وحسب ما سمعته عنها أنها لم تكن مطمئنة في بيتها، لأن زوجها، السيد حماي، عاش أيضا مع امرأتين أخريين. وهكذا... يمكن أن أورد لكم أمثلة أخرى إن لم تصدقوا قولي بأن هذه الحرب التي ننظمها الآن قريبة من الحرب الأهلية. ولكن أهلية أو بين البلدان، لابد أن نخوضها، فنرى مرة أخرى المسيح يهزم محمدا. أنا أقول... أنصتوا إلى هذا... أقول إن بين باسكي يُقتل مع السيد كارلوس أو الجنرالة العذراء، وبين أندلسي، يضحي في سبيل الحرية ويسقط في الكمين مع غونساليس مورينو 14، يوجد اختلاف أكبر من الاختلاف الكائن بين مالقي وبربري اللذين سيتعاركان اليوم حول قضية شرف... أو بالعكس على تنح أنت، أيها القرآن، لآخذ أنا، الإنجيل، مكانك...» 15.

يبدو من هذه التصريحات أن الفئة الواعية الممثلة لضمير الأمة الإسبانية، كانت في غالبها ضد الحرب على المغرب، بمن فيها كاتب عيطة تيطاوين نفسه، يتجلى ذلك من بعض أهم شخصيات روايته، إلى جانب الشيخ أنسوريس نجد خوان سانتيوستي، الذي اقتنع بضرورة مواجهة الحرب بنشر السلم، وأيضا غونسالو أنسوريس Gonzalo Ansúrez الذي اعتنق الإسلام وأصبح اسمه في المغرب الحاج محمد بن سور الناصري. والكاتب ذاته يصرح في إحدى مقالاته، مدافعا عن السلم، موجها الكلام لابنه: «السلم يا ولدي هبة من السماء، كما قال بحق، الشعراء والرواة... يحرك الساسة يا ولدي المدفعية قبل بناء المدارس، ويستعرضون القوة قبل الخطة الاقتصادية وتشييد المعامل والمصانع...» 16.

هي مواقف تؤكد على أن الأوضاع الاجتماعية في إسبانيا لم تكن أفضل منها في المغرب، فالفقر والبؤس سائدان والأمية

متفشية بشكل كبير، وحركة النمو جامدة أو تراوح مكانها. وأن إسبانيا في أوضاعها تلك لا يمكن أن تبرر حملتها على المغرب بنشر الحضارة بين بدائيين، بل إسبانيا هي في حاجة ماسة لنشر الحضارة داخل مدنها وبواديها. وأن العلاقة الأخوية بين الشعبين كانت موجودة دائما. وأن في الحضارة والتاريخ والثقافة، وأيضا، الجغرافية بين البلدين يوجد مشترك واسع. بل وعلى الاعتراف بالجميل للمغرب، لأنه أثر علميا وثقافيا في الشعب الإسباني، وأن الحرب بينهما شبيهة بالحرب الأهلية، وأن الإمبريالية العسكرية، وهي تغزو المغرب، تعاكس المنطق والتاريخ والحضارة... ولعل ذلك ما جعل غالدوس يسرد جزءا كبيرا من رواية عيطة تيطاوين من زاوية نظر المغاربة المنهزمين، من بينهم شخصية إسبانية الأصل ولكنها محسوبة على الموريين...

إلا أن الحرب، التي أعلنها الجنرال على مدينة تطوان في أكتوبر سنة 1859، تمت، وبعد جهد كبير دخل جيش أودونيل المدينة، في 6 نوفمبر من سنة 1860، بعد أن انتصر على الجيش المغربي انتصارا ساحقا، ولكن بثمن غال جدا تعدى أربعة آلاف قتيل بين من سقط في ساحات المعارك ومن أودت بهم الأوبئة خاصة الكوليرا 17 والتيفوس... فضلا عن ضياع أموال طائلة بين اشتعال البارود وأوحال المستنقعات وعواصف البحر المدمرة للسفن الحربية، وبين منحدرات الجبال، المحيطة بتطوان. فقد واجه الجيش الإسباني خمسة أعداء فتاكة جدا: المقاومة المغربية الشرسة، والأوبئة المختلفة القاتلة، والجوع المدمر، وشدة العواصف والبرد القارس والتضاريس القاسية... ورغم ذلك انتصر الجيش الإسباني على الجيش المغربي.

3. انتصار الإسبان، حسب الرواية والتاريخ:

كان هذا الانتصار نتيجة:

- **أولا**، لفعالية تأثير قادة هذا الجيش في الرأي العام الوطني، وتحويل الحملة على المغرب إلى حملة وطنية شعبية، فتوحد الشعب الإسباني لصالح هذه الحرب، وساهم ابناؤه في الحملة بإرادتهم، ودفعوا الشباب إلى التطوع في الجيش أو المساهمة بالتموين..

- **ثانيا**، أن الإسبان هجموا بجيش نظامي موحد ومنظم ومتسق الصفوف، يقوده قواد عسكريون محترفون، جنرالات وضباط بمختلف الرتب.

- **ثالثا**، كان الجيش الإسباني مؤسسة عسكرية متكاملة يصنع الأسلحة في مصانعه ويكون الضباط في أكاديمياته العسكرية... في حين لم يكن الجيش المغربي مؤسسة عسكرية متكاملة منتجة ومكونة لأطرها، وإنما اعتمد على



حرب إسبانيا على المغرب واحتلالها لتطوان

سلاحه التقليدي أو الأسلحة القليلة التي تتنازل عنها بعض الدول الغربية، خاصة إنجلترا، ويشتريها دون أن يعرف استعمالها.

ـ **رابعا**، ولم يستطع المغاربة توحيد صفوفهم أو بلورة رأي عام وطني موحد وذلك لتخلف النخب المغربية، السياسية والثقافية على السواء، في هذا المستوى ومستويات أخرى..

ـ **خامسا**، وكان الجيش المغربي ضعيف التنظيم والتناسق، ضعيف القيادة، التي كانت تقليدية التفكير ولا تجربة حديثة لها، وهو ما انتبه إليه المؤرخ المغربي الفقيه أحمد بن خالد الناصري حين يقول: «والحاصل أن المسلمين لم يكونوا يقاتلون على ترتيب مخصوص وهيئة مضبوطة. إنما كانوا يقاتلون وهم متفرقون أيدي سبأ. فإذا حان المساء تفرقوا إلى محالهم في غير وقت معلوم وعلى غير تعبية. فكان قتالهم على هذا الوجه لا يجدي شيئا. وكان العدو يقاتل بالصف وعلى ترتيب محكم. وكانت عنايته بما يستولي عليه من الأرض ويرى تقدمه إلى أمام وتأخر المسلمين بين يديه هزيمة عليهم.» 18.

ـ **سادسا**، إلمام الإسبان بأشياء كثيرة حول المغرب والمغاربة، خاصة أمور الجيش والدفاع والأحوال الاقتصادية والاجتماعية، في حين كان المغاربة يجهلون كل شيء عن إسبانيا ويستهينون بقوتها، «كثر المتنصحون لدى السلطان. وهونوا عليه أمر العدو جدا، مع أنه ليس من السياسة تهوين أمر العدو ولو كان هينا حقيرا»، يضيف أحمد خالد الناصري 19.

ـ **سابعا**، جاءت إسبانيا في حملتها بأسلحة حديثة وبمدفعية متطورة بينما اعتمد الجيش المغربي على سلاحه التقليدي وهو عبارة عن بنادق قديمة ومدافع تقليدية ضعيفة الفعالية.

ـ **ثامنا**، كانت التضاريس دائما لصالح الجيش المغربي، غير أن تخلف قادة الجيش وجهلهم بالخطط العسكرية الحديثة ساهم في جعل تلك التضاريس والحرب، معا، ضدهم...

ـ **تاسعا**، في الوقت الذي عقلن فيه قادة الجيش الإسباني حملتهم العسكرية وجعلوا العمق الديني عنصرا تحميسيا ومساعدا في توحيد الشعب، كان الدين في المعارك التي يخوضها الجيش المغربي النظامي هو الحاسم قبل الخطة والسلاح، هو الوسيلة والغاية في نفس الوقت. والدين آنذاك قد شابته كثير من شوائب الخرافة والشعوذة بشكل مأساوي. لذلك نسي قادة الجيش وكافة المسؤولين المغاربة الآية الكريمة «وأعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ الله وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ، لاَ تَعْلَمُونَهُمْ اللهُ يَعْلَمُهُمْ، وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ الله يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لاَ تُظْلَمُونْ» 20. ولأن الجيش المغربي كان ضعيفا في كل شيء فقد انتصر عليه الجيش الإسباني الذي كان هو نفسه يعاني من الضعف، لكن عرف كيف يخفف من آثار ضعفه..

ـ **عاشرا**، وفي الوقت الذي كان رؤساء الجيش الإسباني محيطين بالثقافة الحديثة، إلى جانب معرفتهم بالعلوم العسكرية، كان جل رؤساء الجيش المغربي غرباء عن الثقافة الحديثة وعن العلوم العسكرية أيضا... وقد انتبهت إحدى شخصيات رواية عيطة تيطاوين، وهي محمد ركينة، إلى ذلك فقالت: «في كل الحروب يخرج منتصرا المحارب الذي يعرف أكثر، ليس فقط المعرفة بالحرب، وإنما معرفة كل شيء متعلق بالإنسان، لأن الحرب هي فن يتطلب جمع المعرفة العسكرية وكل باقي المعرفة. والإسبان، ولو أنهم طائشون بعض الشيء، يعرفون ولهم إضاءات ولو ناقصة حول معارف مختلفة؛ تلك الإضاءات في مجموعها تشع بتركيز في النفوس، بها يتقدمون في اتجاه النصر...» 21.

III- رواية «عيطة تيطاوين»

1- تركيب الرواية:

كان كاتب الرواية يعرف جيدا هذا الفرق بين مستوى تطور الإسبان ومستوى تخلف المغرب، كما يتجلى في رواية، عيطة تطوان، التي كتبها بين أواخر سنة 1904 وأوائل 1905. وفي هذه السنة كتب أيضا رواية «كارلوس VI في رابيتا»، وهي تتمة للرواية السابقة. تتكون عيطة تيطاوين من أربعة أقسام، يتضمن القسم الأول سبعة فصول تركز على فضاءات مدريد بيوتا وساحات وشوارع ومقاهي ومرافق أخرى، وتهتم بعائلاتها وأوضاعها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وانشغالاتها السياسية وانخراط أبنائها في الجيش وتشجيعها له، خاصة حين يمر بصفوف كثيفة متراصة ومنتظمة في الشوارع ويثير حماس الناس. بل تسهم تلك

العائلات في تمجيد الجيش بالأغاني الحماسية والمسرحيات، وجعل موضوع الحرب محورا في البيوت وفي جلسات المقاهي واهتمام السياسيين والأحزاب والصحافة.. ينخرط الجميع في التهييء للحرب، بما في ذلك الأطفال يتداولون لعبا حربية ويشجعون أقاربهم على الانخراط في الجيش..

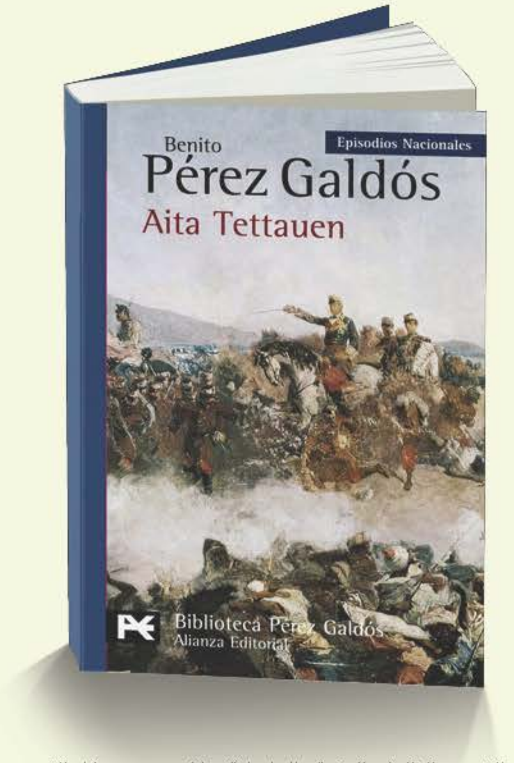
أما القسم الثاني فيتكون من ثلاثة عشر فصلا، تتناول انتقال الجيش من مدريد إلى الموانئ المقابلة لشمال المغرب، في قادس ومالقا والجزيرة الخضراء، ليبحروا إلى مدينة سبتة التي شكلت قاعدة للجيش، ثم يتم التسرب نحو محيط تطوان عبر الجبال والوديان أمام صعوبة التضاريس وشدة الرياح وغزارة الأمطار وصعوبة الحركة في مستنقعات الوحل... فضلا عن هجوم الجيش المغاربي، الذي يعوض قلة وقدم أسلحته بالسرعة وخفة الحركة، على الفرق الإسبانية التي أضحت تحقق انتصارا تلو انتصار وتقترب من مدينة تطوان، رغم العواصف البحرية المعرقلة لبواخر التموين وقلة، وأحيانا انعدام، التموين مع انتشار الأمراض والأوبئة في صفوف الجيش..

ويتكون القسم الثالث، من عشرة فصول، هي عبارة عن رسائل كتبها مرتد عن المسيحية، تصف مجرى المعارك، وتقف عند صراع الديانتين الإسلامية والمسيحية..

يبقى القسم الرابع المتكون من أربعة فصول، هو قسم يصور حصار الإسبان لمدينة تطوان ثم دخولها، ليجد بعض سكان المدينة يرحبون به، ضمنهم أساسا اليهود، وبعضهم يرفضونه ويدعون للمقاومة والبعض الآخر يتركون المدينة ويهربون.. ويسرد بعض العلاقات العاطفية بين جنود إسبان وفتيات تطوان وبالذات بنات اليهود..

2ـ البنية السردية للرواية:

تخضع الأقسام الأول والثاني والرابع، لرؤية سردية خارجية على لسان سارد عالم بضمير الغائب، مفروض فيه أن يكون محايدا، لكن نبرة سرده بسخريتها وتعاطفها مع بعض الجنود الإسبان، توحي بالانحياز.. إلا أنه سارد يتقن تتبع الشخصيات ووصفها وتصوير فضاءاتها، واستنباط توتراتها وأفراحها وتمييز رؤياتها الفكرية والإيديولوجية. بينما اعتمد



القسم الثالث الرؤية الداخلية، إذ تسرد هذا القسم شخصية لها موقعها المتميز في النص وضمن تصور الكاتب نفسه بضرورة إدخال صوت سردي من الطرف الآخر، صوت يكاد يتكلم بلسان الكاتب ذاته حول المغرب.. سرد على شكل رسائل كتبتها شخصية إسبانية مغربية، هي غونسالو انسوريس أو الحاج محمد بن سور الناصري ذو الأصل الإسباني.. كتبتها خضوعا لنفس الذهنية السائدة والمتحكمة في الأوساط السياسية والدينية المهيمنة بالمغرب، وبذات الصيغة العربية، في تحرير الرسائل، بافتتاحها بالبسملة والحمدلة والصلاة على النبي ثم التحية للمرسول إليه، رسائل جعلت الانتصار والهزيمة من إرادة الله، إذا انتصر المسلمون فذلك انتصار لله وملائكته وإذا انهزموا فسيعوضون، بعد الشهادة، بالجنة.. دون أي اعتبار لشروط الحرب والاستعداد لها..

3ـ الشخصيات الفاعلة:

تضج الرواية بالشخصيات، تهيمن فيها الشخصيات العسكرية المخططة والقائدة للمعارك، وغالبا ما تكون في طليعة القتال تمثل قدوة للجنود وتشجعهم وترفع

معنوياتهم.. غير أن الشخصيات التي تثير الانتباه في الرواية والتي لها علاقة مباشرة أو ضمنية بالواقع المغربي هما شخصيتان: غونسالو أنسوريس وخوانيتو سانتيوستي:

أـ يمثل الأول، غونسالو أنسوريس:

ظاهرة ما عرف بالمرتدين عن المسيحية واعتناقهم الإسلام، اقتناعا أو تقية وتحايلا. فقد استفاد غالدوس من هذه الظاهرة التي كانت معروفة بين الإسبان.. انتشرت منذ القرن السادس عشر على وجه الخصوص، ولكنها أصبحت مؤسسة أوربية، وإسبانية واضحة المعالم، منذ أواخر القرن الثامن عشر. فاشتغل المرتدون المتحايلون في الجاسوسية والبحث عن المعادن والعمل على التأثير في المسؤولين المغاربة والعرب عموما لاستمالتهم نحو توطيد العلاقة ببلدانهم... فكان أمثال السيد علي باي العباسي، المسمى **Domingo Badía, (1767-1803)**، من أبناء برشلونة، بكطالونيا. اعتنق الإسلام واشتغل في المغرب. وقد ذكره الحاج محمد بن سور الناصري أو غونسالو أنسوريس، في الرواية، واهتم بأسلوب تحايله على المغاربة. والحاج محمد البغدادي وهو Jusé Maía Murga، الشهير بمورو باسكاينو **El Moro Vazcaino, (1827-1876)**، من مواليد بلباو في بلاد الباسك. بل إن غونسالو ارتبط بشخصية أخرى، تحايلت على الإسلام وحين عرفت أن الإسبان سيدخلون تطوان رجعت إلى مسيحيتها، هذه الشخصية هي الغزال، أو توريس، في عيطة تيطاوين...

وقد كان غونسالو ضمن تلك المجموعة من المرتدين الذين حققوا نجاحا واسعا في التجارة وكسب الأموال وفي ربط علاقات واسعة مع رجال السلطة، بمن فيهم السلاطين.. فقد تمكن بتحايله من تسلق مستويات رجال المخزن إلى أن حقق رغبته واستفاد من أراضي وعقارات واسعة، وهذا ما يؤكده أبوه في مدريد، خيرونيمو أنسوريس، حين سألته ابنته لوسيلا عن مصير أخيها مع اندلاع الحرب، فأجابها، قائلا: «إذا كان أخوك شخصا وضيعا يتهافت على الفُتات، يمكن أن يستغل إعلان الحرب فيقول أنا أخطأت، وسيعود إلى أهله. لكن غونسالو هناك هو رجل غني ومحمي وذو مكانة، يحترمه الكبير والصغير، والسيد السلطان نفسه يعتبره صديقا له، يأخذ بنصائحه، وقد أغدق عليه الأموال... استقر في تطوان، ومنزله إن لم يكن



الجاسوس علي باي العباسي

أحسن فهو ليس من المنازل الوضيعة في المدينة. يتاجر في الصوف وفي اللوز، ومن منطقة تسمى تافيلالت تأتيه، على رأس كل شهرين، قوافل الإبل، محملة بجلود جيدة جدا، يرسل كمية منها إلى مورسيا، والكمية الأخرى تبقى هناك لصناعة تلك الأحذية الواسعة المعروفة بالبلغة. كل هذا عرفته من ذلك الرجل الذي قدم السنة الماضية من هناك، وأتاني برسالة من ابني، معها خمس أوقيات أعطيتها لك كي تحفظينها لي. يسمى هذا الرجل بالسيد يعقوب ميديس، يزور إسبانيا خلال عدة سنوات ويتجول في كل أرجائها، يشتري الزمرد، واللؤلؤ، وهي أحجار كريمة رائجة أصبحت أسعارها الآن مرتفعة جدا في بلاد الموريين. بدا لي هذا الرجل إنسانا عاديا. ولو أننا لم نتفوه ببنت شفة حول تدينه استقبلته باعتباره يهوديا: اسمه، وجهه، عدم ثقته ونوع التجارة التي يمارسها، كل ذلك جعلني أعتبره يهوديا. استقر في بوسادا دي بايني، هناك رأيته عشيتين أو ثلاث، وحكى لي عن ابني ألف حكاية وحكاية كنت أجهلها، إذ لم نتراسل كتابة إلا مرتين. ما حكاه لي السيد يعقوب أثار كل إعجابي، وأسعدتني كثيرا معرفتي بأن ابني أصبح ذا مكانة، وقد شق طريقه بالعمل الجاد والمعاملة الحسنة

في تجارته. يتحدث اللغة العربية بطلاقة وكأنه رضعها مع حليب أمه. وهو أديب، إذ يكتب نصوصا شعرية رائعة ومدهشة. يحبه ويحترمه الجميع. غير أن ابني المسكين عانى في السابق من مشاكل حادة، ففي بلدة تسمى القصر الكبير انخرط ضمن مجموعة نظمت تمردا، وكانت رأسه على وشك أن تطير. وبمعجزة تمكن من الفرار؛ رغم أن ذلك انتهى بقطع رؤوس أخرى، وفي أمان، وبالتدريج، كسب غونسالو ود السلطان، فأضحى يمطره هذا بالأموال والتشريفات... عن هذه الأشياء وأشياء أخرى، التي عرفت أن أخاك قد أدركها، لم أكلمك، إذ نادرا ما أجدك منفردة، وبحضور ألكونيرو لا أذكر اسم ابني غونسالو. وأنت تعرفين أن زوجك لا يشرفه، حسب اعتقاده، أن يكون صهره مسلما، ويقول إن مثل ذلك يلطخ شرف أسرته»، وقد أصبح اسمه، هو نفسه اسم نبي المسلمين، محمد، يسمى الآن الحاج محمد بن سور الناصري..22 تبين هذه الفقرة حقيقة هذه الشخصية التي حسب أبيها لا يمكن أن تخون المغرب الذي بات يمثل وطنها..

لكن نظرة والدها هذه لم تتحقق، بل كان أبنه يمثل على المغاربة كي يحقق مآربه، فلنسمع ما ختم به السارد الرواية في شأن هذه الشخصية: إذ في الوقت الذي أكد فيه سانتيوستي بقوة أنه لن يتخلى أبدا، سواء بالتصنع أو بالصدق، عن إيمانه بالمسيحية، فإن الناصري بتجربته الطويلة في التحايل، ولأنه داهية يشرح ذلك بتفصيل، ربت بيده على كتف الشاب قائلا له: «يا ابني، اذهب في أقرب وقت إلى إسبانيا، اذهب إلى أي بلد متحضر، ففي إفريقيا ليس لك أي عمل إلا التسول إذا لم تدرس جميع فنون التمثيل والتحايل. إن المسيحي الذي يأتي من هناك ولا يعرف كيف يغير ألوانه حسب الظروف، إما يموت وإما يخرج لاعنا العالم. ليغتني هنا رجل اغتناء كبيرا أو صغيرا عليه أن يعرف درجات قوة التحايل التي يأتي بها كي يستطيع أن يعيش وسط هؤلاء الغوغاء... أمثل لك أنا مثالا حيا لفن وضع القناع لتغطية الحقيقة... بعد وقت طويل والتعلم الدائم، انتصرت في الصراع، وما زلت صالحا ومهما وقادرا أن أقدم أوراقا أخرى، حسب الأحوال التي تستجد... ولكي تفهم أحسن، أقدم لك نفسي نموذجا، ونموذجا طريا، ابن هذه الأيام، ابن اليوم... سترى، يحيا... انتبه قليلا...». في هذه الفقرة وغيرها من الفقرات ضمن الفصول الأخيرة من القسم الرابع، يشرح الحاج محمد الناصري، أن أي أجنبي كي يعيش ضمن المورو عليه أن يندمج في مجتمعهم يتمكن من عاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم، يتقن لغتهم ويعتنق دينهم يسمح له ذلك بربط علاقات واسعة مع أصحاب الأمر والنهي، ولابد حين تتعامل مع هؤلاء أن تكون رهن رغباتهم وهو ما قام به هو تجاه صديقه الفاسي الغني، «الزبدي»، الذي كلفه بتتبع أحداث الحرب على تطوان وكتابة تقارير في شكل رسائل يرسلها إليه.. فيقول الناصري: «لا أكتب تاريخا لأقدمه للزبدي، لا شيء من ذلك. إذ كان مفروضا علي أن أكتب حسب رغبة المسلم، ألوي الأحداث كي تبدو دائما لصالح المورو، وإذا لم أستطع ليّ الأحداث أختلق آلاف الأكاذيب تزين الأشياء. وأدمج في كل فقرة آيات قرآنية وحصصا كبيرة من الترهات التي تغذي هنا الإيمان بالقضاء والقدر. وذكر الله وأسمائه المتنوعة دائما حاضر فيما أكتب. فيبقى هذا الصديق مطمئنا، حين يقرأ رسائلي، يقول: «يا له من مسلم مؤمن هذا الناصري، أطلب الله أن يطيل عمره»»..

فينعش هذا «المرتد» دائما مصالحه، وقد عرف ذهنيات ونفسيات المغاربة، أغنياء وفقراء، حكاما ومحكومين.. لكن سؤالا ملحا يفرض نفسه، وهو لماذا وظف غالدوس هذه الشخصية الإسبانية تحايلت فتأسلمت وتمغربت، وأضحت في الرواية هي المؤرخ الممثل للمورو مقابل السارد الإسباني في باقي أقسام الرواية؟ للجواب عن هذا السؤال نعود إلى أحد قارئي الرواية وهو يونس الدغيري Younes El Edghiri : حيث يقول: «لابد أن نشير إلى أن جعل الناصري يتكلم ويقدم لنا رؤيته للأحداث من «زاوية نظر مغربية»، إلى أن ما قام به غالدوس هو تقوية العقيدة الاستشراقية، باعتبار كون الشرقي «لا يستطيع تأويل نفسه بنفسه» ولأنه لا يستطيع أن يفعل، ذلك يقوم به الغربي، فقط المستشرق أو الغربي قادر على الحديث نيابة عن الشرق وأن هذا عاجز على الحديث عن نفسه. بهذا الشكل وجدنا الناصري باعتباره إسبانيا (غربيا) يقدم لنا المغرب الشرق ويتكلم باسمه، إذ لا يوجد أي مغربي «يمكن أن يقوم» بذلك».

هي وجهة نظر وجيهة ومنطقية، ربما أن في تلك الفترة التي تتناولها الرواية لم يكن يوجد مغربي يمكن أن يكون مثقفا حداثيا قادرا على الشرح والتفسير والتأويل والتعليق، الجميع كان غارقا في أجواء التقليد الجامد.. لكن لو تحايل

غالدوس قليلا على ذلك، في الرواية، لوجد شخصية مغربية أقرب في ثقافتها من انسوريس، هي شخصية «محمد ركينة» أحد أصدقاء هذا المرتد نفسه، فمحمد ركينة «عجوز بلحية طويلة ثلجية اللون، أناخت عليه سنون العمر فانحنى ظهره، في حين بقي فهمه ونظرته حادين لامعين نشاطا وحيوية وخفة روح. ينتمي إلى الأرستقراطية التطوانية، وفي منزله يحتفظ بمفاتيح المنازل التي سكنها أجداده في غرناطة،... هو أب لأجيال... رجل فقيه عالم: فقد أدى فريضة الحج مرتين؛ وتجول في المشرق، وأيضا في إسبانيا وإيطاليا؛ يتكلم الإسبانية بطلاقة، وهو مؤمن تقي من الذين يفسرون القرآن بعمق. كان فترة في سبتة، فتعرف على الجنرال روس دي أولانو أحد قادة الحملة على تطوان.. في حديثه مع هذا الحاج محمد الناصري، قال ركينة: «في كل الحروب يخرج منتصرا المحارب الذي يعرف أكثر، ليس فقط المعرفة بالحرب، وإنما معرفة كل شيء متعلق بالإنسان، لأن الحرب هي فن يتطلب جمع المعرفة العسكرية وكل باقي المعرفة. والإسبان، ولو أنهم طائشون بعض الشيء، يعرفون ولهم إضاءات ولو ناقصة حول معارف مختلفة؛ تلك الإضاءات في مجموعها تشع بتركيز في النفوس، بها يتقدمون في اتجاه النصر...

غير أن غالدوس كان ينطلق من التصور الذي أشار إليه الدغيري، وفي نفس الوقت يرى في هذا المرتد عن المسيحية أحد قنوات تمرير رؤيته.. كما أنه لم يهمل الدور الثاني الذي كان يقوم به مثل هذا المرتد الإسباني، لذلك أشار هذا نفسه إلى بعض المرتدين المعروفين بشخصياتهم المتعددة، ثم إن الرواية تتناول رؤيتين لهذا الناصري: رؤية أبيه، خيرونيمو أنسوريس، ورؤية ابنه هذا، غونسالو أنسوريس.. وهي الرؤية الحقيقية، رؤية التحايل والمراوغة والخداع، رغم أن الرواية لا تشير إلى إمكانية تخابرها مع الجيش الإسباني، لكن لابد أن نتساءل عن كيفية معرفة الإسبان كل شيء عن المغرب، بينما لم يعرف المغرب أي شيء عنهم..

ب أما الثاني خوانيتو سانتيوستي أو رجل السلم والتسامح:

فهو شاب فقير عاش في مدريد بمساعدة بعض جيرانه الأغنياء.. صديق أسرة لوسيلا وزوجها الكونيرو وابنهما خيسوس الكونيرو وأبيها خيرونيمو أنسوريس... يحبونه كثيرا، «لأنه يتكلم وكأنه يغني»، كما قال الطفل المريض خيسوس. وهو أروع مغن القصص شديد التأثير. مسل، راو ومغني المثل النبيلة، ويحب ألكونيرو وزوجتُه لوسيلا مجالستَه ويثنيان عليه. لم يرغب في العمل بالحدادة الميكانيكية ففضل لحم قصائد وحكايات ومقالات صحفية، عوض الأسلحة النارية. وفي نفس بيت الأسرة غنى سانتيوستي أغاني حماسية مؤثرة ترفع معنويات الناس.. كان متتبعا لمسار تهييء الحملة في مدريد، وبالذات لأنه صحفي. انخرط في الجيش خلال التهييء للحملة على المغرب لكنه لم يحمل سلاحا..

ثم حل الجيش في سبتة وانتقل إلى نواحي تطوان يضرب خيمه، وقد أخذ الشاعر تروبادور مكانه في إحدى الخيام.. فانشغل بتحرير رسائله حول الحملة والمعارك، أطنب في الكتابة، ولكن بحذر، مدركا لمسؤوليته، وفي دماغه ما فتئت تغلي أوهام الملاحم الكبرى، التي تحرك القلوب. كتب للصحافة ولعشيقته لوسيلا أم بسينتيتو الطفل المريض وأرملة الكونيرو بيسينتي، الذي وافته المنية قبل أن ينتقل الجيش إلى إفريقيا...

كان سانتيوستي في البداية مشتاقا لرؤية الموريين، ولحضور معارك حامية الوطيس. يتلهف لإرضاء رغبته تلك... لكن مع اشتداد المعارك بدأت جثامين الجنود تتالى وحمّالات الجرحى تمر أمام عينيه ويسمع أنينهم ويعاني أيضا من شدة آلامهم، حينئذ بدأ حماسه للحرب يخفت تدريجيا.. فقد شعر بنفس الحسرة على موت الموريين كما على موت المسيحيين. هؤلاء دفنوا بكل احترام؛ أما أولئك فقد ووروا التراب كي لا تنتن جثثهم فيفسد الهواء ويؤثر على صحة الأحياء. رأى في الموريين الميتين وجوها بجمال نادر. كثير منهم ما زالت ابتسامة السخرية أو ابتسامة الاعتداد بالنفس مرسومة على ثغورهم؛ رؤوس حليقة محاطة بحبال مفتولة بوبر الجمال على شكل رزة؛ جلد أيديهم أسود وأكفها صفراء اللون، تشكل بأصابعها المتشنجة صورا غريبة... وسيقان دقيقة بلون التراب، بعضها مخضب بالحناء والدماء، تبدو وكأنها سواعد، مفتولة وفي أشكال رياضية عجيبة يصعب تصديق حقيقتها. فلاحظ كأن الأحياء يتخلصون من الموتى، جثث الموريين، الممددة

قرب البحر، كانت قد سقطت من المنحدر، بعضها بقيت أنصافها في الماء وأنصاف أخرى بين الصخور، كي تقتسمها الطيور مع الحيتان بالتساوي.

في تلك الأثناء أحس بتأنيب الضمير وبالوحدة والعزلة واليأس، خاصة بعد أن فقد بعض أصدقائه.. ثم تعرف على الراهب العسكري، السيد توريبيو غودينو. جرت أحاديث عديدة بين الشاعر المحبط والراهب، تناول حديثهما علاقة الحروب بالدين والمسيح.. وقد غذى حديثُه مع الراهب ميوله إلى السلم وكرْه الحرب، خاصة وأن اخوانيتو كان شاعرا وفنانا يحمل قلبا رهيفا وحساسا وميلا إلى حب الحياة وإلى السلم والتسامح، كل ذلك تؤكده شدة تدينه وإيمانه بتعاليم المسيح.. لذلك أصبح يقتنع بضرورة الدعوة إلى السلم ويقرر الانسحاب من الجيش وترك خيمه، بدون أن يحس به أحد.. فر وحيدا متنكرا في ثوب على شاكلة ثوب المسلمين، في الطريق صادف عائلة يهودية، على رأسها امرأة أرملة تسمى ماسالتوب اشتهرت بالسحر اهتمت، به وأدخلته مدينة تطوان، فألزمته الفراش ببيتها كي يرتاح.. في هذا البيت طلبت اليهودية من الحاج محمد بن سور الناصري زيارة الرجل، الذي اعتبرته النبي يحيى بعث من جديد ليدعو إلى السلم.. كان يدعو الموريين إلى السلم ليسمع ردهم، وكان عليه أن ينشر دعوته هذه بين الإسبان الغازين..

كانت لهذا الشاب علاقة خاصة بالمرأة، فقبل أن يخرج من الجيش ويلتحق بتطوان قبيل احتلالها، كان يحب أرملة ألكونيرو بنت خيرونيمو أنسوريس، حبا عميقا مشوبا باحترام واسع، ثم حين دخل مدينة تطوان، كداعية للسلم، أحب الفتاة اليهودية الجميلة والأمية، جوهر. سانتيوستي شخصية مقتنعة بضرورة سيادة السلم الإنساني، السلم الذي تدعو إليه الديانة المسيحية، هذه الدعوة إلى السلم المشوب بالمسيحية هي دعوة كراوسية، خاصة وأن هذا المذهب الفلسفي لا يرى غير الديانة المسيحية عقيدة ناشرة للحضارة والسلم بين البشر، وهذا ما اقتنعت به نفس الشخصية. وكان الغرض من حب سانتيوستي للمرأة، خاصة لجوهر اليهودية، هو أن يتزوجها ويعيش معها الحياة الدائمة المبنية على الحب والاحترام، كما يريدها مثقفة ومعتنقة للمسيحية، ولكن هو الذي سيثقفها عبر التعليم، وتعتنق المسيحية، لتكون متحضرة مهيأة لتربية أبنائها وتسهم في تطوير المجتمع، فيشكل منها كائنا كما يريده وتريده الكراوسية، وفي تشابه معه، وهي رؤية مستمدة من نفس المذهب الفلسفي..

حين تعلق بالفتاة اليهودية نسي جمال لوسيلا إذ قدر أنه لا يمكن أن تظهر أجساد الأوربيات باعتمادهن على التصنع وشد الخصر، مع الخطوات القصيرة والموزونة، دون تبختر، عند الشرقيات وأذيال أرديتهن.... فجمال الشرقيات يتجلى بطبيعته وبدون تصنع وشد الخصر..

ولحب المرأة انتقد الكنيسة التي فرضت العزوبة على رجالها ونسائها، وهي بذلك تعمل على تغيير قوانين الطبيعة، بينما لا تستطيع الوقوف في وجه تكوين النفوس البشرية، رغم أنها قادرة على تغيير أشياء في العقيدة.. فالحب طاقة إلهية بدونها لا يمكن فهم ما هو إلهي. فإذا تم تطبيق القانون الإنساني؛ لن يتغير تناغم الحياة، بل سيكون هناك سبب أكبر عند الشعوب كي لا تشارك في حرب طائشة تقوم لمجرد الطمع.. ولعل ذلك ما جعل الموريين متسامحين دينيا. إذ، وهو يتجول في تطوان، لاحظ يهود ومسلمين يتشاجرون حول سنتيمات تافهة، لم يسبق لهم أن تشاجروا أبدا حول مسائل دينية: فالبيع والمساجد تشتغل، باستقلال تام وباحترام كامل، من الطرفين، للطقوس المقدسة. لاحظ أيضا أن الحاخامات اليهود، مثل فقهاء المسلمين، وبدون ارتباطات بالبيع والمساجد، يقدمون خدمات في مواقع إسلامية، سواء كانوا متزوجين، أو تربطهم علاقات أخرى بالنساء. من هنا كانت هيمنة التسامح، لأن العزوبة، التي تفرضها الكنيسة، حسب رأي سانتيوستي، تشبه الإخصاء تستصحب نمو الغرائز المضادة للحب: الأنانية والقساوة...

لقد اقتنع بأن الحرب ممارسة مضادة للإنسانية، كما أن الحب هو ممارسة في عمق الإنسانية. تدمر الأسلحة الأجيال التي تجددها أرحام النساء. يمكن للإنسانية أن تعيش بدون أسلحة، لكن بدون نساء لا يمكن أن تعيش... وهذا صادر في رأيه عن إرادة أسمى قوة معرفية هي القوة الإلهية.. وأن شيئا من هذا يتحقق في بلاد المورو حيث يسود السلم والمحبة والتسامح. فقد أعجب بهذا التعايش بين الأديان وأسعده.

لقد تميزت هذه الشخصية بدعوتها إلى السلم وممارستها للحب.. فرأت أن الله خلق الجمال وخلق معه الحب لكي يتمتع الإنسان، رجلا وامرأة، بحياته، ولكي يتم ذلك لابد أن يسود السلم.. والسلم لا يكون خيرا ولا خصبا بدون حب، والحب هو الذي ينمي الأجيال، ويجعل الفعل السماوي أبديا. لم يقل الله انقسموا وكونوا قلة، وإنما أمرنا أن نتكاثر وننمو. ثم إن الله قد بارك الحب، وجرم الحروب المدمرة. يقول اخوانيتو/يحيى، «أنا أتوا بي إلى هذا الشعب بطرق غريبة وبلطف بديهي، منح لي هذا الشعب الحب، فبقيت رهينة عند (جوهر) ابنة ريوميستا حين أراها، وهي قد بينت ميلا أعمى إلى السلم والحب! بماذا يمكن أن نحلم أكثر من هذا؟». لذلك مثل الحب في هذه الرواية أساس السلم، وشكلت المرأة، جوهر، الطبيعة الإنسانية المتسامحة والمسالمة، كما مثلت تلك الفتاة، زوجة المستقبل، أيضا المجتمع والأمة، ضمن ضفتي المتوسط، في البلدين معا، إسبانيا والمغرب، وهما في حاجة إلى سلم وتعليم وتطور حضاري. في هذه الأبعاد تمكن سانتيوستي، المتشبث بمسيحيته القائمة على الحب والسلم والتسامح، من التعرف، في المغرب، على مستوى من التسامح والتحضر الإنساني المضاد للحروب، وهو أمر لم يكن موجودا في إسبانيا آنذاك.. وهو شخصية تمثل أيضا إحدى قنوات رؤية الكاتب بالبعد الكراوسي.. غير أن دعوته المغاربة إلى السلم تمثل دعوة دونكيشوتية، لأن الدعوة إلى السلم كان عليه أن ينشرها بين الإسبان المعتدين..

تمثل هاتان الشخصيتان نماذج بشرية واقعية منطلقة من قناعات فكرية، ضمن رواية قائمة على مصادر ومراجع تاريخية وفكرية، نابعة من طاقة فنية تخييلية، أيضا، تجعل التاريخ أكثر مرونة وأكثر اندماجا في التخييل... جامعة بين الواقعية المنسوجة بشروط الحياة الثقافية والحضارية والاجتماعية السيكولوجية والتاريخية، وبين الواقعية الرومانسية المرتكزة على الحب والإغـراق في العواطف..

هكذا تميزت «عيطة تيطاوين» بكثرة منعرجاتها وتعقيداتها وجمعها بين التخييل والتاريخ، فشكلت مركز التصورات التاريخية المغربية والإسبانية، العسكرية وغير العسكرية، من خلال استلهام كثير من المصادر والمراجع، ومنها أساسا ما كتبه المؤرخ المغربي الفقيه أحمد بن خالد الناصري، ومن خلال التغلغل في الذهنية والعلاقات المغربية الداخلية عبر كثرة قراءات كاتبها، مع صياغة سردية غنية ومتنوعة ومعقدة بعمقها الفني والمعرفي، لكاتب محترف ومتمكن من أدوات كتابته الروائية... وتعطي هذه الرواية صورة دقيقة على الواقعين الإسباني والمغربي، عسكريا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فمثلت بحق منارة في الأبيض المتوسط تدور أضواؤها لتتسلط على إسبانيا في الضفة الشمالية وعلى المغرب في الضفة الجنوبية، وفي نفس الوقت جمعت بين الحرب ونقيضه، السلم فينتهي القارئ من قراءة الرواية مقتنعا بأنها تدعو إلى السلم...

وهي رواية قد أنجزت قطيعة مهمة جدا مع السرود وباقي الكتابات الإسبانية، التي كتبت من قبل حول المغرب وحول حرب تطوان. فكل الكتابات السابقة كانت تعتبر المغاربة، عن قصد أو عن غير قصد، جماعات من المتخلفين البدائيين، بينما غالدوس اعتبر، في هذه الرواية، المغاربة لا يختلفون عن الإسبان، كما أشرنا عند الشيخ أنسوريس، وحتى عند خوان سانتيوستي الذي كان موقفه من المورو ضمن المواقف العامة السائدة، قبل أن يغادر إسبانيا، ثم غير رأيه حين عايش المغاربة واعتبرهم أناسا متسامحين ولهم نصيبهم من الحضارة.

رواية لم تمجد الحرب التي فرضها أودونيل على المغاربة، لذلك دققت في طبيعة تهييئها وتجلياتها. وفي نفس الوقت يلمس المتلقي مسحة من السخرية ببعض قادة الجيش الإسباني، سخرية في صورة تنويه، كما يلمس هذه السخرية من المورو أقرب إلى الشفقة. وقد أبرز أيضا شجاعة جيش الإسبان واستبسالهم في المعركة، وموازاة لهذا بيّن بوضوح ذلك العدد الهائل من الجرحى والموتى الذين كانوا بالأمس شبابا يافعين وفي رمشة عين واروا التراب...

رواية لم تقتصر فقط على الطاقة التخييلية للكاتب في تجسيد حرب تطوان، بل اعتمدت أيضا على الوثائق التاريخية التي تابعت وقائع المعارك والعلاقات والذهنيات والتقاطعات والمفارقات، فصاغ مادتها بنسج فني متميز ومتناسق ومتراكب ومتآلف قل نظيره... لتشكل منعطفا مهما في الكتابات السردية وغير السردية الإسبانية حول المغرب وحول الحروب الإسبانية على أراضيه...

الهوامش

1- Aita Tettauen, Ediciones Akal, Madrid, 2004.

2- بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية،

3- Alfonso de la Serna, al sur de Tarifa, Marruecos-España: un malentendido histórico, Edicion Marcial Pons, 2001..

4ـ الكراوسية هي مذهب فلسفي، نسبة إلى المفكر الألماني كارل كريستيان فيردريش كراوس **Karl Christian Friedrich Kraus (1781-1832)**. مذهب يدافع عن التسامح والعمق الإنساني استفادة من المسيحية. وقد انتشر في إسبانيا، منذ 1840، فتمكن بعض المفكرين الإسبان من تطويره، ونقلوه من المجال النظري إلى المجال العملي، بفضل ناشره الأكبر خوان سانس ديل ريو Juàn Sanz del Río، وبفضل المعهد الحر للتعليم Institution Libre de Enseñanza، الذي كان يديره فرانسيسكو خينر دي لوس ريوس Francisco Giner de los Ríos. فقد اعتمدت مجموعة من الحقوقيين الإسبان، ضمنهم ف. خ. ريوس، هذا المذهب الفلسفي، كي يكون مرجعا سياسيا، ضمن الليبرالية، ويقوم منهجا للإصلاح الذي تحتاجه إسبانيا، منهجا يتضمن أيضا عنصرا روحيا لا يوجد في المذهب الليبرالي السائد آنذاك. كان الأساس النظري لهذه الحركة هو كتاب «الإنسانية المثالية من أجل الحياة» لكراوس نفسه الذي يركز على تعاليم مذهبية تدعو إلى الأخلاق الفاضلة وإلى المساواة والتناغم بين الرجل والمرأة، وإلى ضرورة الحب الزوجي بينهما، وإلى اعتبار الأسرة هي أصل المجتمع الإنساني منها يتغذى وبها يستمر في الحياة، وأن الأسرة المسيحية هي مركز كل سلم بشري. ويركز أيضا على التربية الحسنة من أجل اكتساب المعرفة والعلم، وعلى أن العقل هو الموحد بين الروح والجسد في الإنسان. وعلى أن خير وجمال الحياة الإنسانية يتحققان بالدين وحب الله، لذلك تصبح الكنيسة ضرورية للإنسانية... كثير من هذه التعاليم مبثوثة في كتابات غالدوس، وسنراها أيضا في عيطة تيطاوين، يمثلها بالذات خوان سانتيوستي فيها...

5- «Galdós y el krausismo español». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 22.1 (1983), p. 55-79.

6- عن موقع

Enrique Rubio Crenedes, en www.cervantesvertual.com/...Perez- GaldosHtm.

7- : يقول: «يجب إذن أن نبدأ على الأقل من سنة 1860، إذا أردنا تاريخ المغرب الحديث» مجلة البحث العلمي، عدد 4ـ5، سنة 2، ص. 117.

8ـ الرواية، ص. 40.

9- María Rosa de Madariaga, en el Barranco del Lobo : las guerras de Marruecos, edi. Alianza Editorial, S. A., Madrid, p. 19.

10- الفصل الخامس من القسم الأول في الرواية.

11ـ أحمد بن خالد الناصري، كتاب الاستقصا في أخبار دول المغرب الأقصى، الجزء الثامن، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، أشرف على النشر محمد حجي، إبراهيم بوطالب، أحمد التوفيق، طبعة 2001، هامش صفحة 101.

12- Juan Pando, historia secreta de ANUAL, ed. EXTRA ALFAGUARA, p. 90.

13- Ibid, p. 20.

14- عن نفس المرجع. ص. 91.

15- نسبة إلى إقليم ألبوخارًا الجبلي في إسبانيا، يقع جنوب السلسلة الجبلية سييرًا نيبادا. لجأ إليه الموريسكيون سنة 1492، بعد سقوط غرناطة. وقد تمردوا ضد فيليب الثاني، سنة 1568ـ1571.

16- خوسي ماريا توريخوس José María Torrijos، من مواليد مدريد سنة 1791، كان فتى خادما في القصر الملكي، أصبح نقيبا في السادسة عشرة من عمره، أبلى بلاء حسنا في حرب الاستقلال، اعتقل بسبب أفكاره الليبرالية سنة 1819، ساهم في ثورة 1820، وتمرد أيضا على فرناندو السابع، ثم ألقي عليه القبض في كمين مع اثنين وخمسين من أتباعه، فأعدموا جميعا سنة 1831.

17- Aita Tettauen, Ediciones Akal, Madrid, 2004, p. 105

18- Benito Peréz Galdós , Episodios Nacionales . Episodio 46, Camovas Espsa Calpe 2008, p: 20.

19ـ انتقلت الكوليرا مع الجيش الإسباني من إسبانيا، خاصة وأن البلاد عرفت الكوليرا منذ 1859، وبالذات في بعض مدن الجنوب، كما تشير المؤرخة ماريا روسا دي مادارياغا، نفس المرجع المذكور، ص. 23 24.

20- نفس المرجع، ص. 102.

21ـ الآية 60، سورة الأنفال.

22- ص. 112.

23- Aita Tettauen, p. 20.

24- Aita Tettauen, p. 329

25- Aita.. p, 330.

26ـ استنادا إلى ادوارد سعيد في الاستشراق

p. 341 Orientalismo, Madrid : Libertarias,1990 (1978),

27 - Las representaciones del moro en Aita Tettauen de Benito Peréz Galdós, Stockholm, 2008, p. 43.

28ـ الفصل 4 القسم 3. من الرواية

29- الفصل 3 القسم 1.

30ـ الفصول الثلاثة الأولى من القسم الثاني في الرواية..

31- الفصل 2ـ3 القسم 3.

32- الفصل 9 القسم 4.

33- الفصل 11 ضمن القسم 2.

34- الفصل 10 القسم 3.



محمد علوط

شعرية النص الزجلي

بنيات الخطاب و رمزية المتخيل في الكتابة الزجلية

في ديوانه الزجلي **(جَبَانْ كُولُوبَانْ)** (كلمات للنشر و الطباعة و التوزيع، ط1، 2017)، يقدم الشاعر عبداللطيف البطل، متناً زجليا من سبعة وعشرين قصيدة، يكتسب في مجمل تكوينه طابع التَّجانُس والتَّناغُم كنسَق له فرادةٌ وتميُّز وإضافة إبداعية شيقة، إلى مُنْجَز المتن الزجلي المغربي بشكل عام. وهذا الديوان الثاني بعد الأول **(عاشْ امع هْبَاشْ)** (كلمات للنشر و الطباعة و التوزيع، ط1، 2016)، يشكلان سيرورة متنامية الصَّوْغ العضوي : **أولاً على مستوى جماليات تَشَكّلِ أنساق القول الزجلي من حيث المعجم، و بناء الجملة الزجلية، و مستويات الإيقاع؛ وثانياً على مستوى بلاغة المتخيل الإبداعي، وبناء الصورة الشعرية والرمز، وتشاكل كلا المستويين** بسؤال الهوية الشِّعرية الزجلية، وعلاقة هذه التجربة الزجلية بالمرجعيات الرافدة لها مثل سؤال الذات، وسؤال الواقع، وسؤال المصير الإنساني في بعده الفردي والجماعي.

و في هذه الدراسة **نحاول اسْتِكْنَاهَ كل هذه الأبعاد** مع طموح للدَّفْع بأفق القراءة نحو إغناء الدرس النقدي حول الكتابة الزجلية بمرتكزات تصبو إلى خلق ضائقة نقدية توصل لـ **«بويطيقا النّص الزجلي»** التي تَنْهَلُ من كل مُكتسبات النظرية الشِّعرية و مناهجها، و هو مطمح خصب وثري ومشروع، وجسر بناء لتأصيل الوعي بمفهوم **الكتابة الزجلية.**

استعارات الأنا الشِّعري :

لعل أعمق الخصيصات الجمالية لتشكل الأنا الشِّعري في القصيدة الزجلية : هو هذا الولع لدى كل زجّال بهاجس البحث عن صورة لانعكاس صوته في مرايا القول الشِّعري الدارج، أو تحديداً هاجس خلق استعارة لهويته في سجل الكلام اللغوي الدارج (= العامية).

و هذا الهاجس يكتسب صبغة ملحاحة تصل حدَّ التّوتر واختلاف المواقف والنظر بين الزجالين أنفسهم، و في مِلّتِي و اعتقادي فإن خصومات الزجالين حول الهوية الشِّعرية أمر لا يجب أن يعتمده الناقد كمدخل للقراءة لأن «نص الخصومات الزجلية» ليس نصاً مُقَدّساً، وبلغة نقدية صرفة ليس نصاً تأسيسياً، خاصة حين يتّخِذ طابع سلطة إملائية، تنزاح عن المهمة الأساسية للنقد

> **نص الخصومات الزجلية» ليس نصاً مُقَدّساً، وبلغة نقدية صرفة ليس نصاً تأسيسياً، خاصة حين يتّخِذ طابع سلطة إملائية، تنزاح عن المهمة الأساسية للنقد المتمثلة في الانطلاق من موضوعية النصوص لا من ذاتية الشخوص**

المتمثلة في الانطلاق من موضوعية النصوص لا من ذاتية الشخوص، والانطلاق من الوعي النظري التجريدي، لا من الملاحظات الجزئية والانطباعات التعميمية أو الحسابات والمواقف الانفعالية.

ومصدر الاهمية في هذا الموضوع هو أن شُعراء الفصيح، حين يتعلق الأمر بالهوية الشِّعرية، لا يُعَقِّدون سيرورة السؤال، فأمامهم ذاكرة شعرية تمتد من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث. وهم مسبوقون بالعديد من أسماء الشِّعر العربي وبإمكان أي واحد منهم تمثل هويته وصوته الشعري انطلاقا من قراءته لهذه «الذاكرة الشعرية و أصواتها» إما من موقع المماثلة أو موقع الاختلاف.

و على خلاف ذلك فإن شعراء الزجل يسعون إلى الكتابة بـ (**لغة دارجة**) علاقتهم بها مباشرة وتلقائية وغير خاضعة لوساطة آباء روحيين، إذ لا يوجد في ذاكرة الشِّعر الزجلي **امرؤ القيس** أو **أبو تمام** أو **المتنبي**، و إنما مجرد ذاكرة لسجلات القول الزجلي : ذاكرة رحبة تمتد من **الكلام اليومي الدارج في البيوت و الأحياء والشوارع والمجالس، و في الحكايات ومَسْرود القول من الحكايات الشعبية إلى السير الشعبية والخرافة، وفي النصوص المغناة من الموشح إلى الملحون، وأشعار السماع ونصوص الفنون الشعبية، من العيطة إلى الغناء الأندلسي، وباقي الأشكال التراثية الغنائية، دون أن ننسى الحِكَم والأمثال، وأشكالا من فنون القول الدارج المرتبط بإحياء الطقوس والعادات والتقاليد ذات الصبغة الدينية والاجتماعية والأنثروبولوجية، و ختاما، فنون الفرجة الشعبية من الحلقة التقليدية إلى التمثيل و المسرح.**

هذه المُقايَسَة بَالغَة الأهمية، فهي التي تجعل من سؤال الهوية الشِّعرية في الزَّجَل يكاد يكون محور الارتكاز في

سؤال الهوية الشّعرية في الزَّجَل يكاد يكون محور الارتكاز في التأسيس والتأصيل للإبداعية الزجلية

التأسيس والتأصيل للإبداعية الزجلية. ولهذا، نحن في هذه الدراسة، لم ننطلق أساساً من هذا العنوان/ المحور «**استعارات الأنا الشِّعري**» من اختيار اعتباطي، بل : أولا لأن الأمر يتعلق بإشكال جوهري في القصيدة الزجلية، و ثانيا لأن «**جبان كولوبان**» يطرح هذا التساؤل الجمالي والاستطيقي بحدّة بالغة، بل إن سؤال الهوية الشِّعرية يكتسح ثلاثة أرباع الديوان، كما يتبين من الوقوف عند القصائد التالية : (يَاكْ غيرْ أنَا؛ هَضْرَة و اقْوالْ؛ بُرْهانْ السَّاكَنْ؛ اخْبَال لَهْبَال؛ الحُلْم المَغْبُون؛ اعْلا طَرْف الْسَانِي...).

يقول الشاعر في نص قصيدة (**ياك غير أنا**) :

- [لاَشْ اعْلِيكْ، آشْ انْكُونْ؟

يَاكْ أَنَا غِيرْ مَنْ تَمّ

مُوجَة فَابْحَرْ مَجْنُونْ

(...)

مَجْدُوبْ مَا نَعْرَفْ اشْكُون

اكْسَانِي بَسْوَالَفْ الْهَمَّة

لاَش اعْلِيكْ، آشْ انْكُونْ

يَاكْ أَنَا غِيرْ مَنْ تَمّ

غِيرْ اعْوِيفْيَة افْكَانُونْ

جَامْعَة لَحْبَابْ وَ اللّمّة

شَمْعَة حَاضْيَة لَعْيُونْ

تَمْسَحْ فَاكْحُلْ الظّلْمَة] (ص32 – 33).

استعارة صورة المجنون والمجدوب لرمزية الهوية الشِّعرية لها أهمية كبرى في النص أعلاه، و لها أيضا دلالات كبرى سنقف عندها. لكن يجب بالطبع أن نضيف لهما استعارة «البوهالي» كما استعارة «الكْنَاوي» الواردتين في قصيدة «**بُرْهَان السَّاكَنْ**» في المقطع التالي :

[وَاشْ أَنَا احْصَادْ الْيَالِي؟

جَامَعْ الحَبْ

ابْلاَ اتْبَنْ

وَ لاَّ غِيرْ اكْنَاوِي بُوهَالي

تَابَعْ بُرْهَانْ

السَّاكَنْ...] (ص 79-78).

المجنون، المجدوب، البوهالي، الكْناوي شخوص رمزية من التراث العربي معربه ومزجوله ارتبط لديها فن القول بفن الحكمة، أي اعتماد لغة ذات حمولة رمزية مضاعفة، تخلع عن الكلام قشرة المألوف و المعتاد لتصوغ منه الرمز الخفي والحكمة المصقولة جوهراً و دُرَراً. وهذا ما يجعلنا نستخلص أن لجوء شعراء الزجل إلى استعارة صورة المجدوب و المجنون والبوهالي والكْناوي هو اختيار ليس عفو الخاطر، بل اختيار استطيقي واستراتيجي يهدف في العمق إلى إبراز أن الزجال وهو يستعير «أصوات الحكمة والرؤيا من خلال رمزية صوت المجدوب والمجنون والبوهالي والكْناوي» لا يسعى لإعادة اجترار هذه النماذج والرموز و تنميطها وإعادة إنتاج هوياتها بالتكرار، بل الغاية الأساس هي النظر إليها كوساطات رمزية أو بلغة النقد المعاصر كـ «مجازات للكينونة المتكلمة» (الفصل الثالث من كتابنا (شعرية القصيدة المغربية الحديثة)، ط1، مؤسسة منتدى الكتاب بفاس). أصوات الغاية من استحضارها و تمثلها في النص الشِّعري الزجلي هي الكشف عمّا هو شعري في القصيدة الزجلية و التأسيس له.

و تمثيلاً لهذا الأمر في ديـوان عبداللطيف البطل نقرأ السياقات التالية :

[فَالشُّوفَة شَمْسْ

شَارْقَة تَلْمِيحْ

فَالْكَلْمَة هَمْسْ

فَالْمَعْنَى تَوْضِيحْ

فَالصُّورَة غَرْسْ

بُرْهَانْ اصْحِيحْ

وَانَا تَايَهْ امْفَلّسْ

شَبْعَانْ ارْدِيحْ] (ص 41).

[يَاكْ اهْنَا طَاحْ الرْ يَالْ

يَاكْ اهْنَا انْلَعْبُو اغْلِيهْ

يَاكْ اهْنَا اشْرَقْ لَخْيَالْ

وَ الشَّمْسْ غَرْبَتْ فِيهْ] (ص 45).

[اخْتَرْ الكّوْلْ فَازْجَالي

وُ فَاطْرِيقْ الْمَعْنَى

يَتْمَعَّنْ

نَحْلَة وَ اتْمَصْمَصْ فَاقْوَالي

مَنْ ارْحِيقْ وَرْدْ

ايجَنَّنْ

لَعْسَلْ اكْثِيرْ فَادْخَالي

وُ مَصْرَانْ السَّنْتِيرْ

ايدَنْدَنْ

وَاشْ كَايَنْ اهْبِيلْ ابْحَالي؟

لَلْمَعْنَى

كَالَسْ امْرَزَّنْ] (ص77).

المجنون، المجدوب، البوهالي، الكْناوي شخوص رمزية من التراث العربي معربه ومزجوله ارتبط لديها فن القول بفن الحكمة، أي اعتماد لغة ذات حمولة رمزية مضاعفة، تخلع عن الكلام قشرة المألوف و المعتاد لتصوغ منه الرمز الخفي والحكمة المصقولة جوهراً و دُرَراً

لا يفوتني هنا أن أُشير إلى كون نحت الهوية الشعرية الزجلية، بقدر ما أسْتَلْهِم رمزية القول الحكمي للمجدوب و المجنون و البوهالي و الكّناوي، فإنه في الآن ذاته يستلهم البعد الرؤيوي الإشاري العرفاني لشعر التصوف [كما هو الحال فِي أزجال و توشيحات الشيخ محمد الحراق، و الشيخ و الشاعر الشُّشْتَري شاعر مكناسة و تلميذ ابن سبعين، و الصوفي أبو مدين الغوث و آخرين

على شاكلة نصوص القول الحكَمي والأمثال المحبوكة الترميز، وذلك البُعْد الإشاري في لغة المتصوفة الذي يمنح للُّغَة وجْهاً ظاهراً و وجهاً مُحْتَجِباً، (العبارة / الإشارة) نَتَبَيَّن في مَزْجُول النصوص السابقة اختياراً جمالياً في الكتابة يسعى للتأصيل لشعرية الزجل.

فاللغة في النصوص أعلاه هي لُغة مِيتّا زَجَلِيَة (لغة تُسائل و تقرأ ذاتها و تؤسس لوعي بهويتها) سواء من خلال طرح سؤال الشكل والمعنى [اخترالكُول فزجالي / وْ فطريق المعنى/ يتمعن / نحلة / و انمصمص فاقوالي / من ارحيق ورد / ايجنن]، أو من خلال ربط سؤال الشكل و المعنى ذاته بمحاكات القول الحكمي في أزجال (المجدوب / البوهالي / المجنون...). كما هو الشان في قول الشاعر : [لعسل اكثير فادخالي / وْ مصران السّنتيرْ / ايدَنْدنْ / واشْ كايْن اهْبيلْ ابْحالي؟ / للمَعْنى / كّالسْ امرزن؟].

في نفس السياق التأصيلي لشعرية الزجل، يستوقفنا الاستشهاد الذي ذكرناه سابقاً : [ياكْ اهنا طاحْ الرّيالْ / ياكْ اهنا انْلعبْو اعليه / ياكْ اهنا اشرق لخيال / و الشّمسْ غربَتْ فِيهْ]، لقد ابدع الشاعر في البناء الرمزي لهذا التناص الذي يستحضر شذرة من المردّدات الغنائية الشعبية الدارجة ليصوغ تقابلاً مرآوياً ميتا زجليّا ينسخ قيمة رمزية مادية و هي (الريال) / المال بقيمة رمزية أسمى و هي (الخيال) / الإبداع، و نسخ الدلالة الأيقونية لمفهوم (اللعب) بالدلالة الأيقونية (الشمس)، حيث تصير رمزية الضوء و الاستنارة معادلا موضوعيا لمفهوم (الحكمة) الخلاقة التي تنحتها لغة الزجل من لغة الدارج اليومي و لغة الموروث الذاكراتي.

لا يفوتني هنا أن أُشير إلى كون نحت الهوية الشعرية الزجلية، بقدر ما اسْتَلْهِم رمزية القول الحكمي للمجدوب و المجنون و البوهالي و الكّناوي، فإنه في الآن ذاته يستلهم البعد الرؤيوي الإشاري العرفاني لشعر التصوف [كما هو الحال في أزجال و توشيحات الشيخ محمد الحراق، و الشيخ و الشاعر الشُّشْتَري شاعر مكناسة و تلميذ ابن سبعين، و الصوفي أبو مدين الغوث و آخرين كُثر يضيق المجال لذكرهم جميعاً]. فشاعرنا عبداللطيف البطل في الصوغ التالي : [فَالشُّوفَة شَمْس / شَارْقَة تَلْميحْ / فَالْكَلْمَة هَمْسْ / فَالْمَعْنَى تَوْضيح / فَالصُّورَة غَرْسْ / بُرْهَانْ اصْحِيحْ / وَانَا تَايَهْ امْفَلّسْ / شَبْعَانْ ارْدِيحْ]، نراه يتوسل في التعبير برمزية المعجم الصوفي الإشاري : العبارة و الإشارة / الظهور و الإحتجاب / الظلمة و النور / التجرد و الانسلاخ عن الظاهر مقابل الإرتقاء الجذبي الاصطفائي.

في كتابة «الرمز الشعري عند الصوفية» يرى الدكتور عاطف جودت نصر أن الرموز الشعرية الصوفية تنبع من تيار تخييلي نَشِط و صور حسية متراكمة و أبنية استعارية ترتقي بالحسي إلى مستوى التأمل الميتافيزيقي، يقول : « إن الشعر بوصفه نمطاً فنياً من أنماط التعبير يتكون من تيارين جوهريين، تيار تأملي تمثله الأفكار، و تيار وجداني يمثله الشعور، بيد أننا نلاحظ أن هذه الثنائية تختفي تماماً في كل شعر يتسم بطابع الإبداع و الرؤية الشعرية الملهمة، حيث تبدو الأفكار النابعة من التأمل الخالص مشربة بالعاطفة، و على هذا النحو يعتبر الشعر الميتافيزيقي على حد ما بقول هاربر ريد فهما عاطفِيّا للفكر. إنه، كما وصفه دانتي، فكر متحول إلى مجازات و تخيلات» (عاطف جودت نصر، (الرمز الشعري عند الصوفية)، ص322، دار الاندلس، ط3، 1983).



أتينا على ذكر هذا الاستشهاد لنصله بحديثنا السابق حول استلهام الكتابة الزجلية عند عبداللطيف البطل (شأنه في ذلك شأن زجالين مغاربة آخرين) لنسق البعد الرؤيوي الإشاري الصوفي في تأصيل هوية شعرية الزجل، و ذلك لأن من شأن هذا المستند : أولا الارتقاء باللغة الزجلية من مستوى التعبيرية المباشرة إلى توسل مجازات الرمز و بلاغة الصور الاستعارية، و ثانياً لأن هذا المستند نفسه يمنح لغة الزجل الدارج (العامي) كثافة استطيقية ميتافيزيقية تعمل في بناء المعنى على توحيد الفكر و العاطفة في عنفوان دلالي مُتضامٍ و مُتشاكلٍ و بديع الصّوْغ و التأثير على تلقي القارئ و صَناعة ذائقةٍ شعرية زجليّةٍ مؤسَّسَةٍ لجماليات القول الزجلي و خصوصيته و فَرادته.

و قد تجسدت مظاهر هذا النزوع الجمالي في الكثير من سياقات ديـوان (جبان كولوبان) حيث لا يمكن قراءة القصائد الواردة فيه دون الانتباه إلى اعتماد الشاعر أنساق التعبير بالرمز و الصورة الاستعارية ناسجاً بلاغةً في الكتابة الزجلية تَصْهَرُ في بوْتقة تعبيرية متشاكلة بين الفكر التأملي و الشعوري الوجداني كما هو وارد في الاستشهاد التالي و هو من قصيدة «الحلم المغبون» :

كُنْتْ الْسَانْ الْبِيبْ وُ مَاضي
كُنْتْ ادْوَايَة لَقْلَمْ مَجْنُونْ
رَقَّصْتْ لَطْيَارْ ابْتَغْرَادِي
وُ حَيَّرْتْ الْوَحْشْ الْمَسْكُونْ
كُنْتْ حَاضِي وَ ارْجَعْتْ مَحْضي
كُنْتْ ضَوْ فَاظْلاَمْ الْكُونْ
كُنْتْ جَمْرَة زَانْدَة تَكّدِي
وَ اطْفِيتْ افْصَمْتِي مَسْجُونْ
غَابَتْ لَقْوَافِي فَانْشَادِي
وَ اسْكَنْتْ فَازْجَالِي مَغْبُونْ
حَبْسْ اكْبِيرْ وَاكَلْ جَلْدِي
وَاخَدْ مَنِّي بَارَدْ وَ اسْخُونْ] (ص 93).

سينتبه القارئ حتماً إلى التّواشُج البيِّن بين ما هو فكري تأملي متمثل في رفض الذات الشاَعرة للَواقع و الثورة عليه و اعتبار الوجود ظلاما و سجنا حيث تُفتقد قيم الحرية و الكرامة الإنسانية (إن الشاعر يعبر عن جو اغترابي يتحول فيه الواقع و الوجود إلى سجن و منفى) و بين ما هو شعوري وجداني تجسده مختلف الصور الرمزية ذات الحمولة النفسية الدالة على المحنة و المعاناة و المكابدة [السجن : (ارجعت محضي)؛ الانطفاء و العدمية (اطفيت افصمتي)...]

و حينما يعبر الشاعر عن جو اغترابي فهذا يعني أنه يتناول تجربة الاغتراب الوجودي التي هي تجربة وجودية ميتافيزيقية كونية، لأنه مثلما نجدها في تمثلات التعبير الزجلي هنا، نجدها في منطوق الشعر الصوفي، و أيضاً في المتن الشعري الانساني بشكل عام. و بالتالي فإن مستوى التعبير هنا يرفع السقف الجمالي للغة الشعر الزجلي إلى مستوى الانخراط في الاسئلة الكبرى للإبداع خارج الحدود الوهمية التي يصنعها البعض بين الشعر الزجلي و غير الزجلي، و سنعود لتعميق هذه الخصيصة الجوهرية في حديث لاحق عن بلاغة القصيدة و اشتغال المتخيل الشعري.

مستوى التعبير هنا يرفع السقف الجمالي للغة الشعر الزجلي إلى مستوى الانخراط في الاسئلة الكبرى للإبداع خارج الحدود الوهمية التي يصنعها البعض بين الشعر الزجلي و غير الزجلي

أنساق القول الزجلي:

أخطأ البلاغيون العرب القدامى و أيضاً نقاد الأدب المعاصرين في اعتبار «**السجع**» مجرد حلية بلاغية و ضرباً من ضروب المحسنات البديعية، و هو خطأ هائل و ذلك لأنه في الأصل «**بنية أسلوبية**» تشكل النسق المرتكز في أجناس أدبية مثل **الخطابة و المقامات** إلى جانب كونه

الظاهرة الأسلوبية و الإيقاعية الأشد صوغاً للجملة التعبيرية في القرآن الكريم، و كذلك الشأن في اللسان الدارج حيث نجد السجع يخترق بنية الجملة في الأمثال الشعبية و إنشادات ترانيم المهد ولغة الحكايات الشعبية، و المسرود الشفوي من السير الشعبية، و لغة الأذكار و التوسل و التراتيل شعراً و نثراً.

و أخطأ الدارسون أيضاً في اعتبار السجع مخصوص بالنثر دون الشعر رغم عدم أصحية ذلك إلى أن جاء من المتأخرين من انتبه إلى عدم اقتصار الظاهرة السجعية على النثر و حضورها بشكل كبير في التعبير الشعري و استدركوا الأمر و أشاروا إلى المسجوع النثري و المسجوع الشعري.

و نحن هنا ننطلق من قناعة مؤكدة إلى كون أنساق بناء القول الزجلي سواءً عند الشاعر عبد اللطيف البطل أو غيره تنهل من القيم التعبيرية للتشاكلات الصوتية و التركيبية و الإيقاعية لبنية السجع و بالأخص من حيث تشغيل جماليات الاتساق اللغوي، **و المقابلة و التسوية والتضريح و التشطير و التناظر أو ما سماه البلاغيون العرب «سجع الازدواج» إلى جانب أعمال الرصف البلاغي متمثلا في الجناس و الطباق.**

نعطي مثالا هنا من ديـوان **(و على رقبتي)** للزجال عبدالعزيز غالي حيث ينشد:

[الكلمة دم	الكلمة ذبح
الكلمة قوس	الكلمة رُمح
الكلمة سلخ	الكلمة جرح
الكلمة ذم	الكلمة مدح
الكلمة بكى	الكلمة فرح
الكلمة غنى	الكلمة قرح] (ص 48).

يُظهر المقطع أعلاه، **اعتماد الشاعر على مبدأ التناظر في تواتر الجمل الإسمية** [المبتدأ/الخبر] **و هو تناظر يتم على مستوى السطر الشعري. وعلى مستوى البنية المقطعية كاملةً؛ و إلى جانب التناظر، نلاحظ الحضور الفاعل للاتِّسَاق اللغوي، مُتَمَثِّلًا في تَواتُر الإسنادات المجازية (الكلمة دمْ / الكلمة ذَبْحْ) و تعالُق الاتساق بالتناظر في بنية نصية تُوَشِّي بلاغتها بأنماط متعددة من الجناس (قرح، ذبح، فرح، جُرح، مدح، رمح) و الطباق (قوس/ رمح، ذم/مدح، بكى/فرح، غنى/قرح).**

بنفس القِيَم الجمالية ذاتها، تنحو الجملة الزجلية إلى التشكل في ديوان **(جبان كولوبان)** لا تَشُذُّ عن المبدأ الذي أَتَيْنَا على ذكره، من كون نسق التعبير السجعي، هو **النَّسَق الرَّافِد و اللاواعي لبنية الجملة الزجلية،** نقرأ للشَّاعِرِ هاتين القطعتين من قصيدة **(الداندان)** :

[خَفْتْ مَنْ الْخُوفْ
وَ الْخُوفْ خَايَفْ مَنِّي
بَالرَّعْدَة مَلْفُوفْ
وْ بَتْرَابْ الْخَلْعَة امْحَنِّي
قَفْقَافْ مَعْرُوفْ
وْ نَاضَغْ الْفَزْعَة ابْسَنِّي
(...)
خَفْتْ مَنْ الْخُوفْ
وَ الْخُوفْ شَارَبْ دَمِّي
وَاشْ أنَا اخْرُوفْ
وْ ابْنَعْتْ الْخُوفْ امْسَمِّي
وَلاَ أنَا حَتْرُوفْ
زَامَتْ الْكَلْبْ ابْكَدْمِي] **(ص 51ـ 55).**



الزجال عبدالعزيز غالي

البنية التناظرية حاضرة بقوة في بناء الجملة الزجلية سواءً أخدت شكل سجع الازدواج :

[خفت من الخوف / و الخوف خايف مني

خفت من الخوف / و الخوف شارب دمي]

[واش أنا اخروف / و ابنعت الخوف امسمّي

ولاّ أنا حتروف / زامت الكّلب ابكّدمي]

و جماليات التناظر تُشغِّلُ بلاغة المقابلة و التسوية بين السطر الزجلي و مرادفه، و بين جملة أولى ذات وظيفة إخبارية و جملة ثانية ذات وظيفة وصفية، تعتمد المجاز العقلي تارةً و تارةً الاستعارة.

و بنية التناظر في اللغة الزجلية لعبد اللطيف البطل تتآلف في صَوْغ من البلاغة التجنيسية ذات وظيفة إيقاعية تنسج موسيقىً الإنشاد الزجلي في تردد نغمية التكرار الصوتي و الكلميِّ و الجمليِّ: أي أن التناظر يصير في النهاية مدْمَاكاً لبناء نَسَقِ الجملة، و في نفس الوقت صرحا مشيِّدا لجانب من موسيقى و إيقاع اللغة صوتيا و تركيبيا، و هذا مثال ثان على تواشج بنية التناظر في تكوين الجملة الشعرية بتشكل مستوى الإيقاع و نغمية الإنشاد :

[مَلِّي كَانْ الْوَقْتْ

سَالَمْ

كَانْ لَبْحَرْ خَالَعْ قُومَانْ

...

جَامَعْ لَسْرَارْ

وُ كَاتَمْ

شَارَبْ الْكُونْ وُ عَطْشَانْ

...

امْبَرّْدْ ابْحَرْ

الصّمَايَمْ

وُ افْعَزْ الْيَالِي دَفْيَانْ

...

وُ مَلّي الْوَقْتْ

اتْزَاحَمْ

خَرْجُو مَنْ لَبْحَرْ قُومَانْ

...

بَاعُو وُ اشْرَاوْ

فَابْنَادَمْ

وُ صَاكّو عَزْبَاتْ وُ شُبَّانْ

...

الْحُرَّة

رَجْعَاتْ خَادَمْ

وَ اتْكَسْرُو لَلطّيرْ الجّنْحَانْ

...

اهْجَرْ الْبَازْ

لَمْرَاسَمْ

وُ بَرْزُو فَالْخَرْبَة غِرْ بَانْ

...

لَبْكَمْ

ادْوَى وَ اتْكَلَّمْ

ثَارْ امْنَ الْخُوفْ حَيْرَانْ

...

فِينَكْ

يَا الْحَسْ الْحَالَمْ؟

وُ فِينَكْ يَا... دَمْ الإنْسَانْ؟] (ص 57 ـ61).

اعتمد الشاعر تناظرا قائما على تبادل الأدوار بين جملة

مقفاة بحرف الميم و جملة مقفاة بحرف النون (وهما من الحروف المهموسة الانسيابية الصوت)، حيث يُضارع في المساواة بين الجمل الفعلية و الجمل الاسمية.

يعتمد النص أيضاً بناءً مقطعيا تناظريا تستعيد فيه الجملة الآلية الإنشادية الايقاعية لسجع الازدواج، وما يحبل به من مقابلة و تسوية كما هو الحال في قوله :

[الْحُرَّة رَجْعَاتْ خَادَمْ / وَ اتْكَسْرُو للَطّيرْ الجّنْحَانْ]

[اهْجَرْ الْبَازْ لَمْرَاسَمْ / وّْ بَرْزُو فَالْخَرْبَة غِرْ بَانْ]

إلى جانب الدينامية الحيوية لبلاغة الجناس خاصة الجناس غير التام (سالم / كاتم / اتزاحم / بنادم / خادم / مراسم / حالم) و بلاغة الطباق (شارب / عطشان؛ البرد / الصمايم؛ البر / البحر؛ باعوا / شراو؛ الحرة / الخادم؛ المرسم / الخربة؛ الأبكم / و المتكلم).

ويستخلص من هذا أن الشاعر عبداللطيف البطل، بخصوص بناء الجملة الزجلية شأنه في ذلك شأن الْمُمَيَّزِين من الزجالين المغاربة عرف كيف يرهف السَّمْعَ إلى منظومة الإنشاد و الإيقاع من خارج جماليات الجملة الشعرية في الفصيح التي ارْتَهَنَتْ إلى إيقاع البُحور القائم على نحوية الميزان الصرفي، هذا الإرهاف الذي يتمتع بحرية في التقاط نغمية الايقاعات التركيبية الكمِّية.

التقاط استفاد عند الشاعر من مختلف روافد الايقاع في الكلام المرسل المسجوع و ما ينطوي عليه هذا الايقاع من بلاغة أسلوبية خاصة تخترق جسد اللغة الزجلية، و تعيد تأسيس شعريتها إن على مستوى بناء الجملة أو على مستوى البنية العامة للنص / القصيدة.

بناء الجملة الزجلية:

يجب أولا الوقوف على ما أسميه : **الناظم الجوهري للتشاكلات النصية** في الكتابة الزجلية عند المبدع عبداللطيف البطل من خلال ديوانيه «عاش امع هباش» و «جبان كولوبان». و بمصطلح علماء تحليل الخطاب فهي: (Les isotopies formelles du texte). يراجع في هذا الصدد كتاب «بلاغة الخطاب و علم النص» لصلاح فضل، 1996.

إننا بصدد لغة تحتكم إلى ناظم نصِّي جوهري يمكن وصفه مبدئيا ب **بنية المفارقة** التي تندرج مبدئيا ضمن نسق عام وهو **بلاغة الطباق** و ذلك لأن المعنى الشعري في هذه التجربة يسمح لنا بأن نقرأ كل قصيدة من مجمل قصائد الشاعر بما هي تجسيد لتقابل ضدي بين [الواقع] و [الحلم]. فكل هذه التجربة في دلالاتها التعبيرية تعتمد رؤيا طباقية تكتنز بالمفارقات القائمة على إدانة واقع مرفوض و الحلم بواقع بديل : واقع مُتَغَيَّاً و مأمول و مشتهى و محلوم به ينهض كإبدال رؤيوي لواقع الكينونة المتكلمة التي هي : **[كينونة ملغاة، منفية و مصادرة]**.

إن هذا المبدأ الناظم، أي بنية المفارقة المؤسسة لبلاغة الطباق في لغة الشاعر/الزجال هو التشاكل المؤسس (l'isotopie fondamentale) : أي بنية نصية كلية ناظمة لمجموع التشاكلات الفرعية الأخرى التي سنأتي على ذكرها، سواء أخذت تجسيدا تركيبيا اي ك Syntaxe أو تجسيدا بلاغيا ك figure rhétorique..

و للاستدلال على هذا الإجراء، دعونا نتمثله على مستوى لغة القصائد، و سأقدم نموذجين و هما: قصيدة جبان كولوبان و قصيدة الحس الحالم.

الشاعر عبداللطيف البطل، بخصوص بناء الجملة الزجلية شأنه في ذلك شأن الْمُمَيَّزِين من الزجالين المغاربة عرف كيف يرهف السَّمْعَ إلى منظومة الإنشاد و الإيقاع من خارج جماليات الجملة الشعرية في الفصيح التي ارْتَهَنَتْ إلى إيقاع البُحور القائم على نحوية الميزان الصرفي، هذا الإرهاف الذي يتمتع بحرية في التقاط نغمية الايقاعات التركيبية الكمِّية

نقرأ من الأولى :

[جبان كولوبان

المال ايجيب المال

يا مولا جبان

و علاش قلت الشي محگورة

...

جبان كولوبان

اهجم الموج علجبال

ۏ هدم البنيان

طار الفروج ۏ غرقت النسورة

...

جبان كولوبان

اختر الما و اتقال

ۏ نشفو ويدان

و اسقات الموت قرية و ادشورة

...

جبان كولوبان

المحال ضيق الحال

و الصبر اتهان

ودن لغراب فرسام مهجورة

...

جبان كولوبان

فالشوف الضو اخيال

و اتسدو بيبان

لبسات العين امراية مكسورة.

في المقطع الأول تتجسد المفارقة بين واقع الفقر و واقع الثراء بكل ما تكتنز به المفارقة من إحالة اجتماعية على الصراع الطبقي [المال و قلة الشيء]

في المقطع الثاني تستعيد المفارقة ترميزات الصراع الإجتماعي الطبقي من خلال تضاديات المكان الأسفل و الأعلى كترميز لتفسخ القيم : السمو و الحضيض مقابل العز و الهوان [طار الفروج ۏ غرقت النسورة].

و في المقطع الثالث يستلهم الشاعر من رمزية الماء نسق المفارقة من خلال التعارض بين الجفاف/ الموت و الخصوبة/ الحياة [نشفو ويدان/ و اسقات الموت قرية و ادشورة].

و المقطع ما قبل الأخير يستحضر الشاعر تيمة الحال/ الرديف الرمزي للواقع و يعارضه بالمحال حيث الموت التراجيدي لكل معاني الحياة و الكينونة [المحال ضيق الحال/ ودن لغراب فارسام مهجورة].

و المقطع الأخير يدفع بتراجيدية نسق المفارقة إلى حدوده المأساوية المطلقة من خلال التعارض الضدي بين (النور و العتمة) كمعادلين رمزيين لتضاديات (الحقيقة و الشك المطلق أو اللايقين [فالشوف الضو اخيال/ و اتسدو بيبان/ لبسات العين امرايا مكسورة].

المفارقة مثلما هي قائمة في وعي الشاعر كرؤيا ناحته للمعنى و الدلالة، فإنها تنكتب كلغة قائمة على بلاغة الطباق، و تتجسد مفارقتها إن على مستوى التركيب في بناء الجملة، أو على مستوى بلاغة التعبير بتجذر اللغة في سجلات من الإستعارة الطباقية (لبسات العين امرايا مكسورة) : و هو أقوى الإستعارات المفارقة في هذه القصيدة.

في القصيدة الثانية نقرأ :

[ملي كان الوقت

سالم

كان لبحر خالع قومان

...

جامع لسرار

وْ كاتم

شارب الكون وْ عطشان

...

امبرد ابحر

الصمايم

وْ افعز الليالي دفيان

...

وْ ملي الوقت

اتزاحم

خرجو من لبحر عديان

...

باعو و اشراو

فابنادم

وْ صاكو عزبات وْ شبان

...

الحرة رجعت

خادم

و اتكسرو للطير الجنحان

...

ملي كان الوقت

سالم

كانت الغابة اجنان

...

صالحة الزريعت

ابنادم

وْ جامعة امن الزاد اطنان

...

كان الخير

اللي حاكم

و الشر تالف فالنسيان].

لغة القصيدة قائمة على التعارض بين واقعين مفارقين : واقع حلمي تتطابق فيه الكينونة مع ذاتها، و يصالح فيه الواقع كائناته يجسده الإستهلال [ملي كان الوقت سالم] و واقع نقيض انتفى فيه الحلم و انتفى فيه الإنسان و يتحول الواقع إلى أسر و سجن و تسيدت فيه قوى الشر تنفي و تبيد قيم الخير. و هو الواقع الذي يجسده الإستهلال الضدي [وْ ملي الوقت اتزاحم].

على مستوى التركيب اللغوي لا يحتاج الشاعر لإحداث إبدال على مستوى الجملة حيث تحل مفردة/ أو نعت اتزاحم بدل سالم محدثا على مستوى النص إشتغالا مضاعفا ل : (طباق القافية).

ثم تتناسل تشاكلات الجملة من خلال ما يسمى عند علماء البديع ب (الترصيع) أي تواتر إيرادات الأسلوب الطباقي:

- **جامع لسرار/ وْ كاتم**
- **شارب الكون/ وْ عطشان**
- **امبرد ابحر/ الصمايم**
- **افعز الليالي/ دفيان**
- **باعو و اشراو**
- **الحرة/ رجعات خادم**
- **اتكسر للطير/ الجنحان**
- **كان الخير اللي حاكم/ و الشر تالف فالنسيان.**

النسق الثاني من تشاكلات الجملة الزجلية في نصوص عبداللطيف البطل هو ما أسميه ب : «أسلبة المسكوكات اللغوية العامية». [في الكلام الدارج : كانحس بالجوع هو

كلام عادي، لكن اقتلني الهيمري فهو مسكوك لغوي].

المسكوكات اللغوية العامية رافقت تجربة الكتابة الزجلية عند مبدعنا منذ ديوانه الأول (عاش امع هباش) : الذي يحفل بكم وافر من المسكوك اللغوي يستدرجه الشاعر إلى بنية الجملة و يعيد أسلبته فيها : و هي نوع من المعارضة الأسلوبية تارة تأخذ شكل معارضة تبجيلية و تارة تأخذ شكل محاكاة ساخرة (باروديا/ Parodies).

من هذه أمثلتها في الديوان الأول :

(ادعيتك للاه/ ازيانت الگعدة/ وْ عيني ما يمكن اتشوف اضباب/ اشحال خايب فالنظرة/ اشتف هايتف/ الصگع غير اصگع/ كل اكلام اتقطع حسو/ وْ قرقبات اسوارت الرباح/ حب وْ اتبن/ طاح الريال/ اضرب الطر/ ربات لكتاف/ الصربة امصافة/ لمطامر خارفة/ دارو افلحكاية شلا ايدين/ واقف احديدة/ ثلاثة وْ ضامة/ المسكين حالتو حالة/ عاجبو راسو فلمرايا/ ما كاين اعلى من اتسلم/ على حد الشوف/ ايحك فالدبرة/ حسي مسي... إلخ).

و من الأمثلة في الديوان الثاني :

(باغي اتصوگني دمدومة/ الوقت اتبدل/ ارشاو لعظام/ واش كاين اهبيل ابحالي/ اتقطع الحس/ مول الطولة و التجريدة/ مول الحركة و التبوريدة/ اكثر لغوات/ ايدير الملحة فالطعام/ ايزوق فلكلام/ غاداوي ابلا مايخمم/ لا سر لا ملحة/ الهم يا ولد الهم/ آش كيسوى/ لعقل مخطوف/ افلعبار ايشيط/ من الواد الهيه/ الليف ما ينگط/ ساوينا وترات/ ياك اهنا طاح الريال/ وعدي يا وعدي/ اليوم اتقاضى جهدي... إلخ)

كما ذكرنا سابقا يستحضر الشاعر هذه المسكوكات في سياق معارضة أسلوبية تؤثث نسق بناء الجملة الزجلية، و هي معارضة أسلوبية ذات مستوى أول يمكن القول بأنه ذو مقصدية تعضيدية لنوايا القول الزجلي، و بالتالي فإنها تخلو من حس المفارقة و السخرية le paradoxe et l>ironie.

و من أمثلة هذا المستوى الأول نذكر السياق التالي :

•[داويت بالحلم و ابريت

و الگيت راحتي افلهبال

وا ت امعاك آش الگيت؟

ياك غير هضرة و اقوال].

المسكوك الوارد في النص أعلاه، والذي هو (الگيت راحتي افلهبال) هو مسكوك ذو دلالة تحقيرية، لأنه مرتبط بتحقير الشخص الذي يتصيد الانتفاع السهل دون بذل الجهد المطلوب و الكدح في طلب المنفعة، لكن سياق الأسلبة لدى الشاعر أخد دلالة تبجيلية في سياق توظيفي بمعنى مغاير، حيث الشاعر يضع (لهبال) مرادفا للجنون الخلاق و الحكمة الإبداعية، و الكلمة الملتزمة بقيم ترتقي على مقاس صغار الهمم. و هكذا يغنم الشاعر من التزامه بالإبداع و ضوء كلمة الشعر و لغة الحلم الذي تداوي علل الذات و الواقع السمو و الارتقاء عن صغار النفوس و الهمم و أيضا عن المتاجرين بالأوهام و الشعارات المزيفة و الكلام المداهن ذي البريق الخداع.

أما سياق الأسلبة الذي يندرج ضمن مقصديات المعارضة الساخرة، حيث يستحضر المسكوك بدلالات قدحية و وفق مبدأ الباروديا بكل ما يحفها من معنى السخرية و النقد اللاذع، فيمكن إيراد استدلال له من قصيدة «شاط لعبار»:

إنها قصيدة في هجاء مثالب زمن الهزيمة و السقوط و خدلان الأحلام و تمزق الذات و انحلال القيم و لهذا اختار لها الشاعر عنوانا هو في الآن ذاته مسكوك لغوي حيث (شاط لعبار) تعبير سالب عن انتفاء الحقيقة و سيادة الوعي الشقي.

كل المسكوكات العامية الواردة في هذا النص : **[شاط لعبار/ زررنا لفقيه/ ساوينا وترات/ الوقت اعيات/ غير كور و اعطيه/ من الواد الهيه/ اتلف الميزان افلعبار ايشيط]**، لها نبرة هجائية تهكمية لواقع يحل فيه النقيض في نقيضه، فلا تتبين الرؤى في المرايا المنكسرة، و طبعا هذا المستوى من التوظيف يعيدنا إلى المبدأ الناظم للغة الزجل عند الشاعر و الذي هو أساسا بنية المفارقة و بلاغة الطباق لزمن متسيب بين حدود السلب و الإيجاب.

بقي أن نمر إلى التشاكل الثالث من أنساق بناء الجملة

الزجلية للمبدع عبداللطيف البطل. و هذا النسق قبل أن أسميه أشير إلى كونه وارد الحضور بوفرة في الديوان الأول (عاش امع هباش) و امتد كخصيصة لغوية متواترة الحضور في الديوان الثاني (جبان كولوبان).

من أمثلته في الديوان الأول السياقات الزجلية التالية :

[كون اسبع وْ كولني/ اللهم الموت وْ لا ارفاكت من والا/ فطبايع الناس معدن اثمين ذهب وْ فضة/ ما اينوض الدجاجة على بيضة/ العين اتشوف و اليد اعديمة/گطران ابلادي/ اضرب لمقس ابلا تخميمة/ علگو الحجام كبش الفيدا...إلخ].

طبعا صار واضحا أن الأمر يتعلق هذه المرة باستدراج الشاعر إلى بنية الجملة الزجلية **المنطوق المثلي و الحكمي** و الذي سنسميه هذه المرة ب**بنية الاستدلال الحكمي**، ومن نماذجه في ديوان «جبان كولوبان» إيرادات الشاعر التالية :

[راه وْ راه

غيطة و اطبل

الغوت اوراه

و الفضيحة سبقات

...

ما ايجي لحكام

ابتعواج الطگية

...

اشحال ايگدك

من صرخة و ابراح

لعمات لبصيرة

...

لحباب كمشة براد

وْ صينية

الدكة فابريق و العركة

فاشواري].

لا أرغب هنا بالإطالة و ذلك لغرض التركيز على أربعة أمثال من المنطوق العامي و هي على التوالي : **راه راه و الغوت اوراه؛ لحكام ما يجي بتعراك الشاشية؛ و اشحال ايقدك من الحمد لله آ اللي بايت جيعان...**

يجب الاشارة إلى أن الشاعر لا يورد المثل أو الحكمة إلا كاشتغال تناصي، و هذه خصيصة متواترة عند كل الزجالين المغاربة، بل إن من البعض منهم من استطاع تجاوز مستوى الاشتغال التناصي على الحكمة و المثل إلى درجة نحث القول المثلي و الحكمي غير المسبوق، و أعترف أن عبداللطيف البطل واحد منهم.

هذا، سأوضح أمرا بالغ الأهمية : إن عبداللطيف البطل، شأنه في هذا الصنيع كشأن بعض الزجالين المغاربة يتقن صناعة نسق الجملة الزجلية القائمة على **بنية الاستدلال الحكمي** و أول صانع ماهر لهذا الفن هو دون منازع **أحمد الطيب لعلج**، ولا أستطيع أن أضع تصنيفا طبقيا بعده، فهذا أمر يحتاج إلى دراسة نصية واسعة لا داعي الإلمام بها لكن، حسب قراءتي لديواني عبداللطيف البطل، فإنه اشتغل على زهاء خمسة و ثلاثين مثلا شعبيا.

لكن الذي يهمني أكثر هو السياقات التي يبرع فيها و هو ينحت **منطوقه الحكمي الخاص** في مسار كتابته الزجلية، و هنا فإن الرجوع إلى قصيدة مثل «عيطو لحميدة» يبدو أمرا ضروريا، لأنها من بين نصوص أخرى شاهدة على هذا النزوع نحو نحت أوجه الجملة الزجلية الحكمية الخاصة بما يصدر عن ابداعية الشاعر الخالصة كما هو الحال في السياق التالي:

[الطنز ايبرگم

باللسان اللي ما يفهم

و اللسان اللي ما يحشم

و اللي غا داوي ابلا ما ايخمم

و اللي ناض للشطحة امحزم

ابلا سر، ابلا ملحة، ابلا دم

باغي يشتف

باغي ينتف

باغي ينزف

باغي يردم

باغي ايصيكك بالبن الضاوية

باغي يتبورد باعمارة خاوية].

علينا الإشـارة أن قـراءة بناء الجملة في ديـوان (جبان كولوبان) لا يجب فصل مقاربتها عن اعتماد الشاعر في كل نصوصه على لغة انشاد زجلي محكي، فالشاعر في لغته الزجلية يتماهى مع صورة الشاعر / الراوي، و القصيدة مهما تلونت صيغها الإنشادية فهي مصبوبة في قالب حكائي، و هذا المستوى من القراءة لنا عودة إليه في دراسة لاحقة حول : « الأسلوب و الإيقاع و الرمز في زجل عبداللطيف البطل» هذا الشاعر الذي يتميز بنبوغ إبداعي جدير بالمحبة.

بنية الإيقاع الزجلي

يجب القول بأن مجمل قصائد الزجل الشعبي تعتمد بالأساس قيما إيقاعية ترتبط ب«**الأسلوب الغنائي**» أو الغنائية بشكل عام (le lyrique) التي تتماس مع بنية الإنشاد.

إن البنية اللاصرفية للكلام العامي تجعل امكانات الإيقاع تنزاح بالضرورة عن الاستخدام الكلي لكل امكانات العروض التقليدي الذي يرتبط بالكلام المعرب. لهذا من الطبيعي أن لا نجد مواءمة ممكنة بين لغة الزجل و تفعيلة بحر الوافر (**مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن**)، إن لغة الزجل عند البعض، إذا استطاعت ان تتحرر من الايقاعية الخببية فإنها تنفتح، في حدود معينة، على تفعيلتي المتقارب و المتدارك مع ما يلحق بهما من خبن و زحافات.

إن فكرة البحث عن «رسم إملائي» لكتابة الزجل خطيا فكرة لست من مناصريها لأنه من المتشاكل الإيقاعي المتاح دون عناء يكون موضع تضارب و هو قراءة لغة الزجل قراءة خببية.

نقرأ من ديوان عبداللطيف البطل :

جَبَانْ	**كولـو**	**بان**
//0	/0/0	/0
فعل/	**فعْلنْ**	**فَعْ**

اه جم	**الموج**	**عل لج**	**بال**
/0/0	/0/0	/0/0	/0
فعلن	**فعلن**	**فعلن**	**فع**

وْ هد دم	**ال بن**	**يان**
//0/0	/0/0	/0
فعولن	**فعلن**	**فع**

طار إل	**فر روج**	**اوْ غر**	**قت ان**	**سو ره**
/0/0	/0/0	/0/0	/0/0	/0/0
فعلن	**فعلن**	**فعلن**	**فعلن**	**فعلن**

التشاكل الإيقاعي الخببي لا غبار عليه، ففي المقطع أعلاه تشتغل تفعيلة الخبب (فعلن)، مع خبنها (فعل) و طيها (فع).و هذا النمط الإيقاعي هو السائد عند عبداللطيف البطل كما عند غيره من الزجالين، و إذ يدرك الزجالون بمحض ذائقتهم الإنشادية بضيق أفق الإيقاع الخببي الذي يتشاكل مع نظم الزجل المخبون :

مت فع لن	**مت فع لن**	**مت فع لن**
/0/0/0	/0/0/0	/0/0/0

فإنهم يتحررون كلية من هندسة النظام التفعيلي و النزوع نحو نسق جناس القافية (أو القافية المجنسة). و قد لاحظت هذا الصنيع حاضرا بقوة عند عبداللطيف البطل و عزيز غالي و بنسعد و بلعطار و مراد القادري على سبيل المثال لا للحصر، و هناك انزياح إلى نمط الموزونات الصوتية، وهذا نمط لن أخوض في سياقته الآن لأنه يتطلب دراسة مستقلة.

من الأمثلة الدالة و المعبرة عن نسق «تجنيس القافية» الاشتغال الذي يظهره مثلا عبداللطيف البطل في قصيدته **«شطحة و ازديح و الحلمة ميزان»** :

في قصيدته «**شطحة و ازديـح**» يلجأ الشاعر إلى مزج تجنيس القافية بضرب من ضروب البديع يسميه البلاغيون «**المقابلة**» وهذا مثال له :

•[فالشوفة شمس

شارقة تلميح

فالكلمة همس

فالمعنى توضيح

فالصورة غرس

برهان اصحيح

وانا تايه امفلس

شبعان ارديح].

حافظ الشاعر على نسق الإيقاع الخببي:

فل كل	**مهمس**
0/0/	0//
فعلن	**فعل**

فل مع	**نى تو**	**ضيح**
0/ 0/	0/0/	0/
فعلن	**فعلن**	**فع**

لكن نغمية الإنشاد تنجذب إلى تشاكلات **جناس القافية**

شمس/ همس / غرس / امفلس

تلميح / توضيح / اصحيح / ارديح

و إلى تواتر **اسلوب المقابلة** بين كل سطرين شعرين اضافة إلى كون المقابلة تندغم في مبنى لغة استعارية تجعل دينامية الايقاع تتجدر في فيض حقل المعنى و ترميزاته و اتساع فضائه الدلالي.

يجب هنا الاعتراف بأن ديوان «**جبان كولوبان**» بالقياس مع ديوان «**عاش امع هباش**» يشكل نقلة نوعية في مسار الكتابة الزجلية لديه، سواء على مستوى اعادة صياغة الجملة الزجلية، أو خلق أنساق إيقاعية تعتمد إلى جانب جناس القافية نظاما بديعيا يستلهم روافده من المقابلة و الموازنة، و المساوقة، و المساواة، و الاشتراك، و المعادلة، و لتمثل هذه المفاهيم الإجرائية أحيل القارئ على المرجع الذي أعتمده و هو « **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع** » لأبي القاسم السجلماسي. تحقيق و تقديم علال الغازي، مكتبة المعارف 1980

هل يجب التوقف عند هذا الحد بخصوص البنية الإيقاعية ؟ أكيد لا.

إلى جانب ما أشرنا إليه في سياق سابق دال على ارتباط النسق الإيقاعي التفعيلي لإعتماد التشاكل الخببي (من الخبب) [مزج تفعيلتي المتقارب و المتدارك (فاعلن - فعول) و ما يلحقهما من زحاف و خبن] كما هو الحال في المثال التالي :

هاذا	**عل لام**
0/0/	0/0/
فعلن	**فعلن**

إق رى	**وت رب**	**بى**
0/0/	0/0/	0/
فعلن	**فعلن**	**فع**

كّم حه　تام ره　فس بو　له

0/0/　0/0/　0/0/　0/

فعلن　فعلن　فعلن　فع

مكـ سب　قف طان

0/0/　0/0/

فعلن　فعلن

لم حب　به

0/0/　0/

فعلن　فع

وم فر　رش إس روج مغ زو له

0/0/　0/0/　0/0/　0/0/

فعلن　فعلن　فعلن　فعلن

فإن موسيقى قصائده تنطوي على جماليات إيقاعية أخرى ذات وقع أشد تأثيرا، و سنصوغها كالتالي من خلال دراسة إستقرائية للقصائد التالية :

- **ارماد الرحبة**
- **اعلى طرف الساني**
- **اسلالم الفتوات**
- **العين غرزت**
- **ياك غير أنا (1)**
- **ياك غير أنا (2)**
- **هضرة و اقوال**
- **جبان كولوبان**
- **شطحة و ارديح**
- **الحلمة ميزان**
- **طاح الريال**

الموازنات التكرارية :

حيث يلجأ الشاعر إلى النسق التكراري الكمي خالقا طقسا إنشاديا نغميا تراتيليا يحيلنا على إيقاعية الإنشاد في قصائد السماع و الأذكار و الأهازيج و المرددات الغنائية. و نستدل هنا بقصيدة (ياك غير أنا) التي يترادف فيها تكرار المطلع:

- **كيفاش انكون سكين**
- **كيفاش انكون حجرة**
- **كيفاش انكون الخوف**
- **كيفاش انكون اقشور**
- **كيفاش انكون لقلم**

مثلما يترادف فيها ترديد اللازمة:

[لاش اعليك آش انكون

ياك أنا غير من تم]

نفس هذا الإيقاع النغمي نجده في ترديد المطلع (جبان كولوبان) ثماني مرات (ص 39-37)، و يشابه ذلك النسق التكراري للازمة (وعدي يا وعدي) ثلاث مرات في قصيدة (شطحة و ارديح)، و لازمة (ياك اهنا طاح الريال / ياك اهنا نلعبو اعليه) أربع مرات في قصيدة (طاح الريال).

• تجنيس القافية :

أشير إلى أن قصائد الشاعر تعتمد نظام السطر الشعري و ليس نظام البيت الشعري، و لكن السطر الشعري يخضع لميزان إنشادي قائم على أن كل قصيدة مركبة وفق وحدات إيقاعية تصوغ فسيفساء النص إيقاعيا، و يحتل

فيها تجنيس القافية دور الناظم الهرموني لسلمية الإنشاد، و من أمثلة ذلك قصيدة (الحلمة ميزان) :

الوقت اعيا (ت)

و الهم يحل (م)

الحلمة ميزا (ن)

ماليه اصرو (ف)

...

ساكن فاسكا (ت)

وْساير ايخم (م)

فامضاوت اللسا (ن)

وْ ترياش احرو (ف)

...

الشوفة خسرا (ت)

وْ لعقل يتوح (م)

يرسم بلون (ن)

عينين الخو (ف)

...

اشحال من حصلا(ت)

سايرة اتهد (م)

وْ حلم الإنسان (ن)

يجمع فاشقو (ف)

إن تجنيس القافية في الدراسات النقدية القديمة رتبه النقاد صمن ضرب من النظم البديعي أطلق عليه (لزوم ما لا يلزم) و في ذلك إحالة على (اللزوميات) لأبي العلاء المعري، لكن حين دققنا النظر وجدنا أن العديد من شعراء الموشحات و شعراء الملحون، و شعر الزجل الصوفي وقصائد العيطة كلها ضروب من القول الشعري اعتمدت في إيقاعها بشكل أساسي على تجنيس القافية.

و في متن الشعر الزجلي المغربي الراهن أرى شخصيا أن الزجال عبد اللطيف البطل هو أبلغ الشعراء تفننا في صوغ و سبك القصيدة:

- أولا : وفق نظام الوحدات الإيقاعية المشكلة لفسيفساء ايقاع هارموني متناغم.
- ثانيا : من خلال بناء النسيج الإيقاعي لهذه الوحدات قائما على ترديد اللازمة تجنيس القافية.

نسوق هنا مثالا آخر في هذا السياق لأجل وقوف القارئ على الدربة و الحنكة و الملكة التي يظهرها الشاعر بخصوص تجنيس القافية:

وعدي يا وعـ (دي)

الحاملني فالضبا (ب)

قابط باسناني لحـ (دي)

وْ فيديا كوم اترا (ب)

...

فالشوفة شمـ (س)

شارقة تلميـ (ح)

فالكلمة همـ (س)

فالمعنى توضيـ (ح)

فالصور غر (س)

برهان اصحيـ (ح)

وانا تايه امفل (س)

شبعان ارديـ (ح)

...

وعدي يا وعـ (دي)

يا لمغرقني فالهـ (م)

اليوم اتقاض جهـ (دي)

و الفم ارجع ابكـ (م)

...

السواكن فيا تفر (س)

و الكّلب اجريـ (ح)

لكلام تاه فالكّـ (س)

و الصمت ايصيـ (ح)

المعنى غاي و انعـ (س)

و الهم قابط تسبيـ (ح)

تابع خطوات النمـ (س)

افكل شطحة و ازديـ (ح)

...

وعدي يا وعـ (دي)

يا لمكسي ابكد (به)

اوكح الدم افجلد (دي)

و ابقات غير الجد (به)

رمزيات المتخيل الزجلي

القراءاة اليقظة لديوان «**عاش امع هباش**» الذي هو النص الأول المؤسس للتجربة الزجلية لدى عبد اللطيف البطل تقودنا إلى تبصر أول بعد استطيقي يتعلق بنظام اشتغال **الرمز و بلاغة المخيال المجازي**.

بدرجة أولى كان هاجس الكتابة الزجلية في هذا الديوان مقترنا اقترانا جوهريا بالسعي إلى نحت هوية استطيقية زجلية للذات المبدعة، و هو ما أوضحناه بشكل مركز آنفا في مقاربتنا ل «**إستعارات الإسم الرمزي**» و استخلاصنا للبدائل الرمزية : [**المجدوب و البوهالي و المجنون و الكّناوي]**

طبعا يتعلق الأمر بهويات رمزية مستمدة من المخيال النصي للثقافة الشعبية و (**ذاكرة الأدب الشفاهي**) من خلالها يقرأ المبدع سؤال الذات و سؤال الوجود و سؤال الكتابة بعلامات دالة فارقة تقرن اللغة الزجلية و متخيلها برمزية نظام القول الحكمي.

هكذا تتمظهر الكينونة المتكلمة و هي تستعير **خطاب الحكمة و لسان الحكيم** (Le sage). بكامل تمثلات هذا الخطاب سواء في مزجول الكلام (**المجدوب، البوهالي، المجنون، الكّناوي**) أو في معرب الكلام [**لقمان الحكيم في النص القرآني، و الذات الصوفية في الخطاب العرفاني الإشـاري (الحكم العطائية، النسق التعبيري الحكمي الصوفي عند النفري و أبي الحكم الششتري، و أبي مدين الغوث أو الشيخ أحمد الحراق مثلا...)**].

تقربنا قصيدة» نكسة» من هذا المناخ الحكمي الزجلي :

- **[ياك اللسان**

خاصم لكلام

أوكال

بلي السكات أحسن

...

الهضرة بالعين

إننا بصدد متخيل شعري أكبر دعاماته تشغيل رمزيات الخطاب الحكمي في الثقافة الشعبية مهما تعددت مصادر النصية الجينيالوجية.

جامعة لقوام

فسبيب الغمزة

حبة واتبن

...

وَ فكلام الصمت

حكمة و احكام

لعسل كثير

والنحل ايزنزن] (ص30).

هناك ميثاق قراءة في النص أعلاه يتجسد في مخاطبة الشاعر للمتلقي من خلال استبطان المخزون الحكمي في ذاكرته [=**الصمت حكمة، السكوت من ذهب، اللبيب بالإشارة يفهم، الحر بالغمزة والعبد بالدبزة، خير الكلام ما قل و دل، ومثلما الناس طوب و احجر فإن الكلام حب و اتبن، اي ما هو حكمة و ما هو لغو، هذا إلى جانب الإشارة الحكمية المثلية في آخر النص : «اللي ابغا لعسل يصبر لقرص النحل»**].

إننا بصدد متخيل شعري أكبر دعاماته **تشغيل رمزيات الخطاب الحكمي في الثقافة الشعبية** مهما تعددت مصادر النصية **الجينيالوجية**.

و هذا الصنيع يتواتر حضوره في اغلب نصوص ديوان «عاش امع هباش» و نلقى اثره ممتدا في الديوان الثاني «**جبان كولوبان**».

نلحظ ذلك في نصوص مثل «**هضرة و أقوال**» و «**ياك غير أنا**» و« **جبان كولوبان**» و«**شطحة وارديح**» و «**طاح الريال**» و«**شاط لعبار**» و «**عيطو لحميدة**» و يكفي أن نقف عند قصيدة «**ياك غير أنا**» لنرى أن تعاقد القراءة في تشغيل رمزية المتخيل الحكمي ينهض على محاورة الشاعر في كتابته لنص حكمي سابق و قبلي وهو «**الفياشية**» لسيدي أحمد البهلول ذات الاختمار العميق للقول الصوفي الاشاري و التي لازمة مطلعها

• **[انا مالي فياش**

اش اعليا مني

نقلق من رزقي لاش

و الخالق يرزقني]

و نص الزجال عبد اللطيف البطل «**ياك غير انا**» متواشح البناء في محاورة الابعاد الرمزية الحكمية لقصيدة «**الفياشية**» يستثمر الامكانات التعبيرية المتاحة فيه لصوغ متخيل زجلي حكمي يقرأ سؤال الذات و سؤال الوجود قراءة ثانية من خلال دينامية كتابة تنامية يأخذ فيها المعنى الشعري ابعادا جديدة ذات ارتباط بالتجربة الوجودية الخاصة للشاعر

• **[لاش عليك، اش انكون**

ياك انا غير من ثما

موجة ف بحر مجنون

زعفانة من قي التخمة

...

لاش عليك، آش نكون

هذا الصنيع يتواتر حضوره في اغلب نصوص ديوان «عاش امع هباش» و نلقى اثره ممتدا في الديوان الثاني «جبان كولوبان».

ياك انا غير من تم

غير اعويفية افكانون

جامعة لحباب و اللمة

شمعة حاضية لعيون

تمسح فاكحل الظلمة

...

لاش عليك، آش نكون

ياك انا غير من تم

اغدايا اصبر معجون

و اعشايا عرك الكلمة] (ص33-32).

هكذا يتوحد الشاعر بصوته الابداعي من خلال متخيل رمزي لهوية كلمة الحكيم ( ) الذي ليس خطاب التصوف الاشاري عند سيدي محمد البهلول في «**الفياشية**» سوى استعارة رمزية له، احد المجازات الرمزية للكينونة الشعرية تنكتب في افق متخيل شعري مغاير تحكمه مقصديات و نوايا مرتهنة بالواقع الآني للشاعر و ذاتيته الخالصة.

بيد ان تفحص تلوينات هذا المتخيل الزجلي الرمزي في تجربة الكتابة عند عبد اللطيف البطل لا ينحصر فحسب في استرفاد هذه المرجعية، بل ثمة مخيال يلتقي بنص رافد لعمق هذه الكتابة يتجسد في خطاب الراوي الشعبي/ تلك الصورة الايقونة التي تشكلت من داخل و من محيط الفرجة الحكواتية الشعبية، و هي الصورة المضمرة ل «**الاب الرمزي**» على اعتبار ان فن الحكواتي تقليد و ممارسة ثقافية شفاهية طبعت حياة والد الشاعر في جوهر و جوده، و حملت رواسب تأثيرها الابداعي للشاعر عبد اللطيف البطل.

في سياق سابق من هذه الدراسة ابرزنا كيف استفادت الكتابة الزجلية على مستوى الجملة و العبارة و البناء من نص السجع الذي ينظم على سبيل المثال بلاغة الالقاء السردي لدى الحكواتيين و إذا نتمثل انعكاس هذا التأثير في الكتابة الزجلية لدى الشاعر تستوقفنا مجموع الخصيصات الفنية التي تحدث تواشجا اولا على مستوى الإيقاع بين الإلقاء السردي الحكواتي و الإنشاد الزجلي، و على مستوى بناء المتخيل و خطابه : التشاكلات بين الزجلي و الحكائي، والذي يترتب عنه : اولا : اعتماد الشاعر التلوينات السردية للغة الزجل، و هذا الأمر يتجلى بشكل قوي في قصيدة الشاعر «**عاش امع هباش**» التي صار يعرفها الآن جميع القراء و التي تنهض على تركيب قصصي حكائي سردي ل «**سيرة حذاء موظف بسيط مقهور**» (ص23).

و هو الشيء ذاته الذي نقف عليه في قصيدة «**احكاية لفقيه**» التي نورد نصها التالي :

• [كان يا ما كان

فالزمان الماجي

كان الفقيه ݣالس

فاسريرو

ابنوطة واحروف يحكي

ويحاجي

وْ بجمر الخوف

يسخن بنديرو

...

احكايت هاينة

و الغول الهمجي

زينت لريام و

شاغلة تفكيرو

...

صاح الغول

اللي اتبع مجاجي

يرݣد و ينام

ما نسمع شخيرو

كل من امعايا

سالم و ناجي

و الي يغزل انخبل

احريرو

...

ڭال الحق للهم

غير أجي

فوق اخبال لحرير

نطيرو

اصياح الغول

ما يخلع فروجي

لو كان شديد

ما يخون اعشيرو] (ص 43. 44).



نحن هنا بصدد مشكلات نصية بين الشعري الزجلي و المروي الحكائي، و بصدد تضام قوي بين الالقاء السردي و الانشاد الزجلي، تبتعد القصيدة في آن واحد عن الاسلوبين الغنائي و الخطابي لتتماهى بلسان بين «**الراوي المنشد**».. و بالمثل فإن متخيل القصيدة ينهض على نظام رمزي لبناء المعنى : فيلجأ الشاعر إلى ذاكرة الثقافة الشعبية يقرأ رمزيا من خلال حكاية «**هاينة و الغول**» الواقع الاجتماعي و الثقافي الراهن الذي تحكمه قوى الشر و القهر و الظلم و الاستبداد..

و على هذا النمط من التوازيات النصية و الرمزية بين نص حكائي غائب، نص القصيدة نبدأ نقتفي في الكتابة الشعرية الزجلية لعبد اللطيف البطل سجلات المتخيل الرمزي المشغلة في الأنساق التعبيرية الزجلية (= كما هو الحال في قصيدة بين : «**ارماد الرحبة**» التي من خلال محكي فروسي بطولي تشرح واقع الهزيمة و السقوط في زمن انكسار القيم النبيلة و سيادة الوعي الاستسلامي الانهزامي).

هو متخيل رمزي يستعيد ذاكرة الحكي الشعبي ليس من اجل الاغتراب في الماضي بل لفضح مستويات الاغتراب السائد في بنية الواقع الراهن و الحاضر الآني، و هو ما يؤشر عليه قول الشاعر: «**كان يا ما كان/ فالزمان الماجي**» اي الزمن الآتي، مستقبل الحلم بواقع بديل، وغد الرؤى التي تتبصر افق حياة جديدة و مغايرة.

حديثنا عن المتخيل يلزمنا بقراءة الصور المجازية لحضور العناصر الكونية (**الماء و النار و الهواء و التراب**).انها مساحة للقراءة خصبة المعاني و التأويل الاحاطة بكل تشكلاتها يتطلب سياقا تخصيبيا واسع الامتداد.

نتوقف في ديوان (**جبان كولوبان**) عند بعد واحد يتجسد في حضور الاستعارة الضوئية المرتبطة بالمتخيل الرمزي للنار :

• [كنت حاضي و ارجعت محضي

كنت ضو فاظلام الكون

كنت جمرة زاندة تڭدي

واطفيت فصمتي مسجون] (ص93).

يعود الشاعر الى أحد الانماط العليا في بناء أنساق المتخيل الرمزي المتمثلة في التقابل الضدي بين النور و الظلمة و بين النار و الرماد، هو تقابل ضدي يستعيد ضمنيا الصراع الأزلي بين الخير و الشر. التوزيعات الزمنية (**ماضي/ حاضر**) : (**كنت وارجعت**) لا يجب النظر اليها «**كرونولوجيا**» لان الزمن هنا يأخذ شكل «**الكرونوتوب**» لتوحد الدلالة الزمنية بالدلالة المكانية، مما يقع معه تصعيد للكلام إلى مستوى التجريد الرمزي للحديث من داخل قراءة للموجود كمطلق، وجود لا يكف يقوم على الصراع الدائم بين قوى الشر و قوى الخير، بين الظلمة و النور كتمثيل رمزي للصدام العنيف بين الواقع و الحلم.



تتناسل في الديوان الصور المتعددة لمجازات و استعارات **النار/النور/ الضوء** :

- **[جمعي خيالك يا ذميمة**

و خلي الدم إيحرك النفس

خلي افليلتنا نجيمة

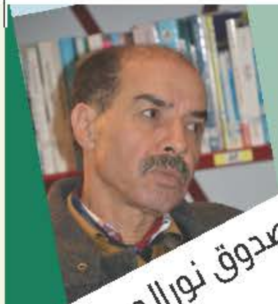
نلڭاو بها اكسوف الشمس] (ص 100).

استنارة النجوم تعارضها عتمة الليل و كسوف الشمس، و الظلال القاتمة الصور في العين تمحي من اجل شروق نهاري انبلاجي. يجب التأكيد على ارتباط التأويلية الرمزية لحضور استعارة الظلمة و النور بتأسيسات معنى الولادة المتجددة :[(**يخرج الحي من الميت**)، (**يخرج من الظلمات الى النور**)]، إنه التجسيد المطلق لرمزية الميلاد، لاختبار الكينونة لذاتها بين تجاذب الموت و الحياة.

هذه الرمزية التي حين نترك الاستعارة النارية جانبا لقراءة اشتغال الاستعارة المائية نجد أنفسنا في جوهر السياق ذاته : أي كون الزجال الشاعر عبد اللطيف البطل يشتغل علي متخيل الرموز الكونية الأربعة : **الماء، النار، الهواء و التراب** دوما من خلال النسق المجازي التعبيري لدلالة الولادة المتجددة و معادلاتها الرمزية [(**العقم/ الإنجاب**)، (**الجفاف/ الخصب**)، (**النار/ الرماد**)، (**الليل/ النهار...**)] كلها تنسج في سيرورة الكتابة الزجلية نسقا متخيلا لتفويض زمن الاغتراب و النفي و الموت بأفق زمني آخر يستشرف الغد والآتي بنبوءة ميلادية تعيد الكائن إلى أصوله الجوهرية، إلى فردوسه المفقود، إلى اول الكلام و إلى اول المعنى قبل ميلاد العتمة بألف سنة ضوئية زجلية.

مراجع مساعدة

- الدكتور صلاح فضل، (بلاعة الخطاب و علم النص)، مكتبة لبنان ناشرون، و الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996.
- أبو محمد القاسم السجلماسي، (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)، مكتبة التعارف، ط1، 1980.
- عبدالعزيز غالي، (و على رقبتي حتى الحرف هو مولاها)، طابعة خاصة بالمغرب العربي، ط1، 2017.



صدوق نورالدين

«غيلة» :
الكتابة الروائية وتوظيف الشكل البوليسي

«..**الخطابة هي الهجاء و الكتابة نداء واستعطاف.**» (الرواية. ص 16)

«..**إن الحياة سلسلة مصادفات..**» (الرواية. ص 313)

«**أفضل للجميع أن يظل المتخيل متخيلا.**» (الرواية. ص 314)

مقدمة

1/ يورد الدكتور «عبد الله العروي» في يومياته «خواطر الصباح/ الجزء الرابع» إشارتين بخصوص روايته «غيلة». تقول الأولى:

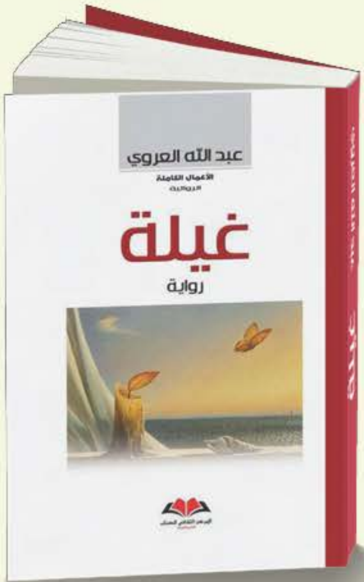
"..الصيف الماضي، أمام أساتذة فاس، صرحت أن القصة

ستكون من نوع الخيال العلمي كما كانت غيلة من نوع الرواية البوليسية.» (1)

و في الثانية :

".. أما القصة فأمرها مبهم. قد يفهم مغزاها و قد لا يفهم، كما

حصل مع كتاب غيلة. « (2)



تضعنا الإشارتان أمام تحديدين. يرتبط الأول بجنس الكتابة، و أقصد الرواية البوليسية. ف»غيلة» تندرج في الشكل البوليسي للكتابة، و هي نقلة جاءت بعد الرباعية(الغربة، اليتيم، الفريق و أوراق) بحكم التداخل و التقاطع على مستوى البناء الروائي، فيما الرواية السادسة « الآفة» موضوعها الخيال العلمي. و أما التحديد الثاني، فيتمثل مسألة التلقي : المغزى و الفهم، أو إساءة الفهم، من منطلق استنتاج المؤلف أن التداول النقدي لم يول الاهتمام سواء لرواية «غيلة» (1998) أو «الآفة»

(2006). إذ التلقي الروائي - مغربيا - يرتبط بالرواية المنفتحة على التاريخ، و ثم يكمن الاهتمام الموسع بالروايتين «الغربة» و «اليتيم»، في تصور الروائي «عبد الله العروي». وبذلك نولي الاهتمام لرواية

"غيلة» في توظيفها شكل الكتابة البوليسية. بيد أن ما يلفت كون «العروي» يفترض في قارئه كفاءة الإحاطة بعالمه موضوعا (فكرا) و موصوفا (تخييلا). إذ العديد من الاختيارات و المواقف لا يجاب عنها

في حينه، و إنما في زمن لاحق، و هو ما يوجب المتابعة الدقيقة.

2/ إن اختيار شكل الكتابة البوليسي - في نظرنا - مرحلة انتقالية - كما سلف - من الكتابة الروائية عن الذات كما جسدتها الرباعية، إلى ممارسة إبداعية مغايرة يتحكم في آلياتها :

أ - التحول الذي عرفه سوسيولوجيا، شكل الكتابة الروائية.

ب - توسيع و تنويع أفق الخيال الروائي من أدب الذات إلى أدب الجريمة.

ت - مسايرة تحولات الكتابة الروائية عالميا.

ث - لم يجنس «العروي» روايته بالتحديد الدقيق «رواية بوليسية» كما اعتيد في بعض التجارب العربية على قلتها، و إنما اكتفى بالقول «رواية»، علما بأنه لم يؤثر عن الروائي الإبداع في هذا الجنس كحال الروائي السويدي «هنين مانكل». من ثم ف «العروي» يوظف شكل الكتابة البوليسي في جزئيته

و ليس كليته، بمعنى، وفق استحضار عناصر من مكونات عالم الرواية البوليسية كالجريمة، البحث عن القاتل و الحبكة على السواء، مثلما ورد لدى « أمبرتو إيكو « و «دان براون».

د - ضرورة و عي أن الانتقال يتم في سياق مشروع روائي ابتدأ ب «الغربة»، و انتهى ب «الآفة».

"..الرواية التي يكون إدريس بطلها قد كتبت، و السيرة الذاتية التي

أستعمل فيها صيغة المتكلم قد استنفذت.» (3)

لم يجنس «العروي» روايته بالتحديد الدقيق «رواية بوليسية» كما اعتيد في بعض التجارب العربية على قلتها، وإنما اكتفي بالقول «رواية»

ملاحظة : لكن ألا توجد شخصيات تتماهى مع «إدريس» في كل من «غيلة» و «الآفة» ؟

3/ إذا كان شكل الكتابة الروائية غربيا بالمفهوم الواسع للغرب، فالبوليسي لا يختلف، إذا ما أشير للتطورات الحضارية التي عرفتها المدينة و ما ترتب من وعي و قوانين مدنية و حضارية. و الأصل أن للتقدم كمحصلة إيجابياته، مثلما سلبياته المتمثلة في ارتكاب الجرائم و ما استلزمته من ثقافة قانونية

وأساليب للتعبير جسدها الشكل البوليسي الذي حظي كتابة باهتمام أقل إذا قيس بدرجة تلقيه. ويمكن القول كما جاء بذلك « خورخي لويس بورخيس» في حوار له بأن الأمريكي «إدغار ألن بو »، يعد المؤسس لهذا النوع من الكتابة :

" إن بو هو الصانع الماهر و الأستاذ الذي لا ينازعه أحد في أستاذيته للأدب البوليسي، كانت لديه أسباب كثيرة لتنمية هذا النوع من الأدب، إضافة إلى مواهبه التي هيأته لذلك» (3)

و لعل من الملاحظات الثاقبة الدقيقة التي أبداها «بورخيس» بخصوص تجربة «بو» في الكتابة البوليسية كونه يبدع في أمريكا، فيما أحداث الجريمة تقع في باريس، و المحقق فرنسي، يقول :

"..و الدليل على ذلك أنه كان يكتب في أمريكا و المحقق في قصصه فرنسي، و الأحداث تدور في باريس، أي في مكان

بعيد. لقد كان يعلم علم اليقين إذا موضع الأحداث في نيويورك سيسعى إلى البحث عن نقط التوافق.» (4)

على أنه إذا كان التأسيس أمريكيا، فهذا النوع تُدُوِّلَ على السواء في أنجلترا، فرنسا و إسبانيا علما بقوة مكانته كتابة وتلقيا راهنا على مستوى الدول الإسكندنافية. و أما عربيا فلم يحظ بالاهتمام ذاته برغم التحديث و وهم الادعاء الديمقراطي، و لذلك عوامل يحق أن نذكر منها :

- ضعف الثقافة القانونية فيما يتعلق بعلم الجريمة كتابة و تلقيا.
- عدم التمكن من تقنيات الكتابة و التأليف البوليسي.
- اعتبار بعض الروائيين هذا النوع هامشيا، مما دعا إلى الاستفادة - فقط - من بعض مكوناته.

4/ انعدام أو ضعف ثقافة تلقي هذا الشكل الإبداعي، و لئن تمثلت المفارقة في الإقبال على نماذجه الغربية دون العربية.

4/ يبقى القول بأن رواية «غيلة « التي تهمنا، بحكم كونها مرحلة انتقالية في التعبير الأدبي، اسهمت في توظيف شكل الكتابة البوليسي و هو ما نروم استجلاءه.

بنية الرواية

1/ ينبني جسم رواية «غيلة» على فصول مرقمة تتحدد من واحد إلى عشرين. بيد أن الفصول ذاتها تتوزع على أرقام من واحد إلى ستين. فالفصل الأول مثلا يبدأ من واحد إلى أربعة، و الثاني من خمسة إلى سبعة. فالتوزيع في مجمله يوازي امتداد الحكاية. بمعنى أن جسم النص خضع لانسجام و تماسك دقيق. و الأصل أن رهان توظيف الشكل البوليسي في الكتابة الروائية يفرض/ يقترض هذا التوجه. يرد في عتبة الفصل الثالث للرواية نسبة إلى «مايكل ديبدن» :

«التماسك. سمة الرواية البوليسية.» (الرواية. ص/45)

فالروائي، و من داخل المعنى المتضمن في الرواية ينظر لها.

2/ إذا كان مقصد الرواية عموما بناء عالم و إنتاج معنى، فالروائي «عبد الله العروي» اختار تدعيم أو تعضيد التوزيع السابق باعتماد عتبات توظف للإيحاء و توسيع المعنى. بيد أن الوقوف على نوعية العتبات المختارة كجمل مكثفة، أو فقرات مختصرة، يوضح بأن الغاية أدبية، فلسفية أو دينية. فمعنى العتبة يساير معنى الفصل كوحدة حكائية صغرى - إذا جاز - داخل تشكل البناء الروائي.

3/ بيد أن من الملاحظات التي يحق إبداؤها بصدد بنية الرواية، كونها جاءت مغلقة. و هو ما يسم أكثر من نص للروائي «العروي». فالفصل الأول يبدأ بالتحديد : «أنا الراوي»(الرواية. ص/5)، لرسم مسافة بين الرواية و الحكاية. فمن يروي يوهم ألا علاقة له بالوقائع و الأحداث، و يفعل من خارج كناقل أو شاهد على ما حدث. و أما الفصل العشرون، و بالتحديد الرقم الستون الدال على النهاية، فيعاد إلى إقرار «أنا الراوي»(الرواية. ص/348). وكأن الاختيار :

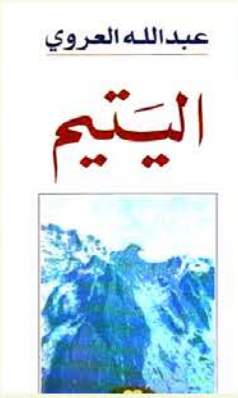
- أولا : فعل تذكير.

- ثانيا : تدليل على الصورة المحافظة للمجتمع المغربي في تقليديته.

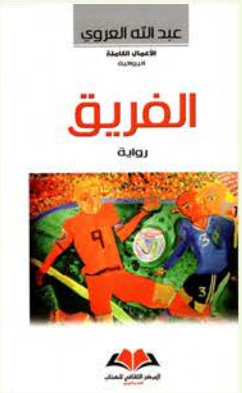
- ثالثا: تمتين على انسجام و تماسك الرواية.

في العنوان

1/ دأب الروائي «عبد الله العروي» تحديد عناوين رواياته في أسماء مفردة : الغربة، اليتيم، الفريق، غيلة و الآفة. و أما أوراق، فجاءت جمعا للتكسير يفيد القلة. و الواقع أن تحديد عنوان الرواية في «غيلة»، إحالة على الموت من منطلق كون اختيار شكل الكتابة يتجسد في البوليسي. ف«غيلة» اسم مصدر من اغتال، يغتال، غيلة، علما بأن أصل الفعل «غال» و بالتالي فهو ثلاثي مزيد بالهمزة و التاء. بيد أن معنى غيلة ينحصر في القتل أو الموت على







حين غفلة.

2/ يلحق الموت في هذه الرواية ثلاث شخصيات نسائية : «عائشة مغران»، « سارة « أو «فرنسين دوفرن»

و «جنينة كرم» أو «جنين كرملي». على أن الموت لا يطالها في الزمن ذاته، و إنما في أوقات مختلفة. بيد أن المشترك بين الشخصيات النسائية :

أ - كونها تعيش عزلة، و استقلالا تاما عن أي شكل أسري.

ب - تمارس فعل الكتابة كتعويض عن الفراغ و العزلة بصيغة أو أخرى (صحافة أو كتابة مذكرات).

ت - كون كل من «سارة» و «جنين» مهاجرتان تعيشان في فرنسا. و أما «مغران» ففي المغرب. يقول الراوي عن «عائشة مغران» :

"..إنها تكتب كما تتنفس، تبكي مع البؤساء و تشتكي مع المظلومين، تماما كما كان يفعل كتاب القرن التاسع عشر

الأوروبي»(الرواية. ص/ 10)

و عن «سارة » :

"..و يبدو أن المفتشين عثروا هناك على ما سموه الكناش الأزرق و هو عبارة عن مذكرات متقطعة سجلتها المرأة على

يومية مزينة برسوم لهنري ماتيس يغلب عليها اللون المذكور.»(الرواية. ص/70)

و بخصوص «جنينة» :

"..التفت ليو إلى الشقة الصغيرة النظيفة، شقة أرملة أو زوجة مهجورة، ثائرة في صمت، تقبل المساعدة و تترفع

عن المواساة..» (الرواية. ص/ 154)

إذا كانت هذه هي (الموافقات)، ف(الاختلافات) تبرز في كون «سارة» و «جنين»، تحوزان اسمين عوض اسم واحد. و من جانب آخر، فالجريمة التي يقع عليها التركيز في الرواية تمس «سارة» أو «فرانسين دوفرن»، لتوافر و ليس (توفر) من يطالب بالتحقيق فيها.

3/ على أن الجرائم المقترفة بالنسبة للراوي، وليدة فكرة تأسس عليها المعنى في الرواية، و أرمي إلى «الصدفة» أو «المصادفة». من ثم تتقصى المعرفة، يتولد التشويق و يتخذ التحقيق مسار تفاصيله :

" تعرفت على شخصيات القصة بالمصادفة، و القصة كلها تدور حول المصادفة و آثارها، عندما تدفع أو تمنع، تصل أو تفصل.

أسجلها كما عرضت لي، و إن بدت مهلهلة فذاك عائد إلى السر المكنون في كل خلق..»(الرواية. ص/ 5)

يبقى العنوان المحدد للنص الروائي في «غيلة»، مطابقا للشكل الذي اختار التجسد فيه / ومن خلاله

و للمعنى المتضمن في الرواية، إذا ما ألمحنا لكون أكثر من قرينة واردة في الرواية لم تسق اعتباطا :

" - شاهدت الأخبار في محطات كثيرة ثم قرأت قصة بوليسية فهجرني النوم ساعات..» (الرواية. ص/18)

"..حاول أن يستدرجه بقراءة رواية بوليسية لكن نتفا من الحوار التلفزي بقيت عالقة بذهنه و منعته

من تركيز انتباهه.» (الرواية. ص/27)

تناسل الحكاية

1 / إذا كانت فكرة الرواية قائمة في مجملها على «الصدفة»، فهذه تطالعنا منذ البداية، حيث يدعي (الراوي) - كما سلف - حياديته، فيما هو ينخرط في متابعة الأحداث، مثلما تتولد قناعة الرغبة في النهاية التي سيؤول إليها التحقيق. من ثم فتمديد الإقامة في الفندق، يرتبط بالمعرفة. إذن بين الإيهام بالحيادية و المشاركة يتموضع (الراوي) :

" لا ألعب أي دور في الحوادث. أعتزم كل يوم مغادرة الفندق.

أود أن أعرف نهاية القصة.»(الرواية. ص/5)

إن النفي الوارد يتحول إثباتا و تأكيدا : (أود أن أعرف). بيد أن من علامات «الصدفة «التي تقول بتناسل الحكاية و توسيعها لقاء الرسام «رحالي مصطفى» و السينمائي «بنور

عيسى» ب(الراوي)، إذ غايته : (تأسيس جمعية من عشاق الفن السابع) لإنقاذ القاعات السينمائية. و حتى يتحقق، ينبثق التفكير من إنجاز شريط حول البيضاء و ربطه بالصحافية "عائشة مغران» أول ضحية نسائية.

" لماذا لا نستوحي من حياتها الخط الواصل لشريطنا حول البيضاء.»(الرواية. ص/ 12)

على أن «الصدفة الثانية» ستقود الراوي إلى التعرف على الصحافي «كميل كامل موسوي»، تأسيسا من شخصية «مغران». و هنا تتدرج الحكاية لتصل شخصية نواة : «عزيز سراج» والد «نعمان» و زوج «خالدة»، علما بكون الابن متهم بقتل «سارة أبرهمسن» الضحية النسائية الثانية في فرنسا. إلا أن ما يلاحظ عن التدرج غفل (الراوي) عن فكرة تأسيس الجمعية، و عن العودة إلى ذكر الرسام «رحالي» والسينمائي «بنور» إلى نهاية الرواية، مع التركيز على سرد تفاصيل جريمة فرنسا.

" هذه بداية قصة بوليسية، بداية كل قصة بوليسية، مصادفة، يتبعها تماسك بلا خلل.»(الرواية. ص/51)

فـ (الراوي) من خلال «غيلة»، يتماهى و «عزيز سراج»، كما «إدريس» في «الرباعية». فعلامات من قبيل الإلمام بالسينما، الموسيقى، التشكيل وفعل الكتابة و التدوين، إحالات على التداخل بين هذه الشخصيات. يقول (الراوي) عن ذاته موظفا ضمير المتكلم :

" أفطرت. طالعت الصحيفة الحكومية التي توزع مجانا على الزبناء. راجعت ما كتبت أثناء الليل عندما تنبهت من النوم لسبب أجهله ثم نزلت إلى المسبح.» (الرواية. ص/17) إن ما يتحكم في تناسل الحكاية : التدرج. و يتجسد في توسيع قاعدة الشخصيات التي تنيف على العشرين. إذ تكاد كل شخصية تتفرد بحكايتها، علما بأن منها من يذكر لسد بياض أو فراغ دون أن يعاد له / إليه. و لذلك يحق الحديث عن الوحدات الحكائية التالية :

أ / وحدة «عائشة مغران».

ب / وحدة «سارة أبراهمسن».

ت / وحدة «جنين كرملي».

2 / تشكل وحدة «عائشة مغران» الحكاية البداية و الختم فيما يرتبط بالمعنى الذي يسهم النص في إنتاجه. ف «عائشة» تمثيل عن الضحية الأولى بين ثلاث ضحايا - كما سلف - كلهن نساء. إذ تأسس التفكير في شخصيتها انطلاقا من الرغبة في نسج شريط عن «البيضاء»، المدينة التي أتلفها الإهمال والضياع. و لكي يتحقق رسم صورة، فذلك يقتضي لملمة حصيلة المعلومات المتناثرة على امتداد جسم الرواية. فهي :

" - مبتدئة. ولدت في قرية قرب مراكش و التحقت بمدرسة فرنسية في مدينة الجديدة الساحلية.» (الرواية. ص/333)

على أن من تولى مهمة تدريسها اللغة و الآداب لم يكن سوى المخبر «ليو لو كوك»، المتهم الرئيس وجماعته في / و على قتل النساء الثلاث. بيد أن ما شغلها و انشغلت به الكتابة الصحافية المتعلقة بجلسات المحاكم، وحظيت بتداول و تلق واسع لدى القراء. إذ و من خلال هذه الكتابات كاختيار عاشت (وهي عائشة) عزلتها إلى أن انتهت «بئيسة» و «مهجورة». على أن من شارك اهتمام (الـراوي) بشخصية «عائشة»، الصحافي «كميل كامل موسوي» و القانوني «عزيز سراج».

" - كنت معجبا يا أستاذ بالزميلة عائشة مغران.

أليس كذلك ؟

فـ (الراوي) من خلال «غيلة»، يتماهى و «عزيز سراج»، كما «إدريس» في «الرباعية». فعلامات من قبيل الإلمام بالسينما، الموسيقى، التشكيل وفعل الكتابة و التدوين، إحالات على التداخل بين هذه الشخصيات

- أجل.

- إذن لما لم تنبس بكلمة حين ماتت بئيسة مهجورة.»(الرواية. ص/11)

إن وحدة عائشة من خلال السابق:

1 / تجسيد لضحية أولى استهلت الرواية بالحديث عنها، و اختتمت. و بين البداية و النهاية، تحقق التطرق لجريمة «سارة» أو «فرانسين دوفرن» التي شغلت الحيز الأوفى من مساحة الحكي داخل الرواية إلى الجريمة الثالثة التي ذهبت ضحيتها «جنين كرملي».

2 / صورة عن امرأة اختارت الكتابة الصحافية عن قضايا و هموم الآخرين، في محاولة للتنفيس والتطهير الذاتي عن معاناتها.

3 / استجلاء للتماهي الحاصل بين حياتين : حياة مدينة طالها الإهمال (موت)، و شخصية ضحية العزلة، البؤس و التهميش (موت).

و تعكس الوحدة الثانية، وحدة «سارة» أو «فرانسين دوفرن»، حياة الضحية الثانية و البؤرة النواة للسرد و الحكي. فهي من مواليد 1938، وحلت بباريس في 1953، اسكندنافية ذات مواليد يسارية وتشتغل بالترجمة.

بيد أن وفاتها لم تكن طبيعية، و هو ما اقتضى من ابنة عمها «شارلوط أبراهمسن» و الأم «حنة « المطالبة بفتح تحقيق بخصوص الجريمة، وهو التحقيق الذي لم تحظ به كل من «عائشة» و «جنين».

"..و كانت المرأة الملقاة على قفاها مائلة إلى اليمين. شعرهاالأسود الناعم يكاد يغطي الوسادة، الوجه نحيف شاحب تعلوه صفرة غاضة أصيلة أو مشربة من ضياء النافذة، الأنف مستطيل دقيق الأرنبة، الفم ضيق رقيق الشفتين، الذقن مثلث حاد، على الخد الأيمن زبيبة ساطعة، ذراعها اليسرى خارج الفراش يغطيها كم منامة شيبية، يدها عارية من أي خاتم.» (الرواية. ص/ 63)

على أن المتهم الرئيس «نعمان» ابن «عزيز سراج» و «خالدة الخطيب»، بحكم الصلة التي ربطت والده ب»سارة» ومعرفته بها لاحقا.

"- إنها بنت الحرب و الحرمان..» (الرواية. ص/246)

و تجلو الوحدة الثانية من خلال السابق :

أ - البؤرة الأساس المهيمنة على الحكي في الرواية، و قادت استجلاء وكشف خيوط الجريمتين الأولى والثانية.

ب - الضحية الثانية من منطلق كونها امرأة مهاجرة تتفرد باسمين.

ت - و تربطها علاقة بالمغرب عن طريق «عزيز سراج» الأب و «نعمان» الابن. فالجريمة تقع في فرنسا وخيوطها في المغرب.

و لا تختلف الوحدة الحكائية الأخيرة التي تطال الضحية الثالثة «جنين كرملي»، عن حكاية «سارة». فهي امرأة مهاجرة تعيش عزلتها و بؤس غربتها في صمت. إذ تعرفت مبكرا على المخبر « ليو لوكوك» الذي قدم لها مساعدة مثلت بداية صلته و علاقته بها، و بالتالي سلطته عليها. هذه السلطة ستقود تثبيت خيوط البحث بعيدا عن الاتهام.

"..مسكينة جنين، حظها مثل حظ فرانسين. نعم فرانسين/ سارة و جنين - جنينة اسمان لشخص واحد. يجب التركيز على التشابه كلما سنحت الفرصة.» (الرواية. ص/147)

بيد أن الصورة التي وجدت عليها «سارة « كضحية، ذاتها التي تحقق الوقوف عليها بخصوص «جنين» :

"..قبل أن يجتاز المدخل كان برطولي على يقين أنه سيجد المرأة اللاجئة المسماة جنينة كرم و المعروفة بجنين كرملي

ممدة على فراشها في الهيئة نفسها التي وجد عليها قبل أسابيع المسماة فرانسين دوفرن بسارة أبراهمسن.» (الرواية. ص/ 283)

يتبين من الوحدة الحكائية الثالثة :

1/ أن الضحية امرأة مهاجرة تحمل بدروها اسمين.

2/ أن لها علاقة و المخبر «ليو لوكوك»، ثم زوجة «عزيز سراج»: «خالدة الخطيب».

3/ أن خيوط الرواية تتشابه فيما بين حكاية «سارة» و

إن بنية الرواية من خلال الوحدات، تأليف من ثلاث قصص. و كل قصة صورة غامضة يصعب فك خيوطها. و الملاحظ أن الوحدات لم تخضع للترتيب التقليدي من حيث شكل الكتابة البوليسي مما يترتب عنه تشويق، و إنما أخضعت للاسترجاع الزمني، التداخل الحدثي و الشخصي

«جنين».

إن بنية الرواية من خلال الوحدات، تأليف من ثلاث قصص. و كل قصة صورة غامضة يصعب فك خيوطها. و الملاحظ أن الوحدات لم تخضع للترتيب التقليدي من حيث شكل الكتابة البوليسي مما يترتب عنه تشويق، و إنما أخضعت للاسترجاع الزمني، التداخل الحدثي و الشخصي، و هو ما رسخ قواعد الكتابة الروائية التي أوفاها الروائي «عبد الله العروي» حقها على مستوى الكتابة و التأليف.

بيد أن السؤال الذي يطرح، ما الجامع يا ترى بين هذه الوحدات ؟

3 / إذا كانت فكرة الرواية تأسست من بدايتها على «الصدفة» أو «المصادفة « - كما مر معنا - بحكم كونها المفاجأة، و غير المتوقع مثلما بدا في اللقاء الأول مع الرسام «رحالي مصطفى» و السينمائي «بنور عيسى»، ثم « كميل كامل» و «عزيز سراج» الذي ركز عليه بامتداد الرواية، إذا ما ألمحنا لتكرار

الحديث عن الفكرة بغاية التأكيد و التثبيت، فإنه يمكن القول بأنها التجسيد لأول رابط بين الوحدات :

"..تعرفت على شخصيات القصة بالمصادفة، و القصة كلها تدور حول المصادفة و آثارها.» (الرواية. ص/5)

"..لذا، بدا فيها واضحا دور المصادفة..» (الرواية. ص/127)

"..أن الحياة سلسلة مصادفات.» (الرواية. ص/ 313)

بيد أن الثاني يتمثل في عنصر الموت. و هنا يحق الحديث عن الموت الناتج عن الجريمة، ثم الموت العادي نتيجة حادث. فالأول يتجسد في موت النساء الثلاث، و العادي في موت «عباس الخطيب» زوج «ليلى» و أب «خالدة الخطيب» وجد «نعمان سراج». و أما نتيجة حادث فيتجلى في نهاية «عزيز سراج» :

" إن السيد الوحيد هو الموت..» (الرواية. ص/ 297)

و يتمثل الرابط الثالث في المتهم الرئيس في قتل النساء الثلاث. ذلك أن أكثر من علامة و قرينة تحيل على المخبر « ليو لو كوك» الذي عاش في السبعينيات بالمغرب، و درس - كما سلف - الصحافية «عائشة مغران «، ليؤسس معهدا دوليا للتعاون بين رجال المباحث. بيد أن موت «سارة» النواة التي فضحت المتهم:

" مخرج المسرحية هو ليو لو كوك..» (الرواية. ص/254)

"..أتهم ليو لوكوك و ليس لدي أية حجة مادية، أعتمد فقط على تماسك الأفكار و تداعي العواطف..» (الرواية. ص/ 377)

و قصة هذه الجريمة بما هي قصة التحقيق تتأطر بين الجريمتين دون الغفل عن التماسك المتحكم في بنية الشكل البوليسي للرواية.

" - كان كلما مر بأرض خلف جثة و لا مسؤول.» (الرواية. ص/338)

" يختفي في جبل مطل على بحيرة جنيف، في مستشفى متخصص و سيلحق به صديقه القديم المفتش برطولي.» (الرواية. ص/338)

إن الترتيب السابق لا يعكس الرهان على بنية اعتباطية و إنما يتحكم فيها، إذ الشكل المعتمد في / و للكتابة، و بما هو البوليسي، يستلزم انطلاقا من عنصر الجريمة استجلاء الأسباب و الوقوف على النتائج. فالكتابة تتحقق عن إدراك

و بالتالي عن وعي :

"أفضل للجميع أن يظل المتخيل متخيلا..» (الرواية. ص /341)

غير أن المثير في نسيج التخييل كما بنيته، التركيز على المرأة. فالضحايا نساء، و المحققة «كلودين لا روز»

و الصحافية « لاروش « امرأتان، و الصراع حول الإرث هو بين «ليلى « الزوجة و البنت «خالدة» في غياب الابن. و الواقع أن عامل التركيز يؤول حسب :

1/ منطلق الوعي الذي عرفته المرأة.

2/ من حيث القدرة على التفاعل و المشاركة.

3/ و الكفاءة على شغل أكثر من منصب و مهنة.

علامات الشكل البوليسي في «غيلة»

1/ أوردنا في التقديم الإشارة إلى كون الاختيار الإبداعي الذي تتأطر الكتابة ضمنه في الرواية الخامسة «غيلة»، يتمثل في شكل الكتابة البوليسي. فلم يؤثر عن الروائي «عبد الله العروي» الإبداع في النوع، مثلما أنه لم يحدد على ظهر الغلاف التجنيس كاملا : «رواية بوليسية» كما سلف. فشكل الكتابة اختيار، تنويع، توسيع و إضافة. من ثم حوفظ على البناء الروائي مع الرهان على الحبكة البوليسية، علما بأن المعنى المنتج في الرواية يرتبط بواقع الأسرة و السلطة وفق ما سنقف عليه. يقول الروائي «العروي»:

" لقد حاولت أن أقوم في كل قصة بتجربة خاصة بشكل

من أشكال السرد.» (5)

2 / إن استقصاء علامات الشكل في «غيلة «، لن يتم من خارج النص الـروائي، و إنما من داخله. فلن يستند إلى النظرية النقدية في الموضوع إلا عند الضرورة.

- الصدفة : يضعنا (راوي) الحكاية منذ البدء أمام لقاء صدفة. هذه تتدرج - كما سلف - لتقودنا نحو البؤرة التي يراد التركيز عليها. "..تعرفت على شخصيات القصة بالمصادفة، و القصة كلها تدور حول المصادفة و آثارها.» (الرواية. ص/ 5)

- المعرفة : إن ما يترتب عن الصدفة المعرفة. معرفة المجهول لدى(الراوي)، و المعلوم لدى «عزيز سراج». بيد أن ما يكشف عنه المعلوم المجهول : الرسالة. رسالة «نعمان» إلى والده «عزيز» و وضعت رهن إشارة (الراوي) بغاية معرفة عامل إقامة «عزيز» في الفندق المطل على البحر. و هي في الوقت ذاته الرسالة التي ستجبر (الراوي) على المكوث في الفندق ذاته مدة ثلاثة أيام لمعرفة كيف ستنتهي الحكاية (أيكون عمر الرواية زمنيا ثلاثة أيام ؟). و الواقع أن «خالدة» لم تطلع على تفاصيل الرسالة سوى بحلول «عزيز» بباريس.

- الجريمة : يحق تقسيم الجريمة إلى قسمين :

أ - ما لم يطلب التحقيق بصدده.

ب - ما طلب التحقيق فيه.

يمس القسم الأول كلا من الضحيتين : «عائشة مغران» و «جنين كرملي». الأولى في المغرب، و الثانية في فرنسا، دون أن يتقدم أحد بطلب فتح تحقيق في موضوع الجريمتين. و أما القسم الثاني فيرتبط بموت «سارة»، و تولى مهمة طلب التحقيق من الأقرباء الجدة « حنة أبراهمسن» و البنت «شارلوط».

و قصة هذه الجريمة - كما سلف - هي قصة التحقيق، و تتأطر بين الجريمتين دون الغفل عن التماسك المتحكم في بنية الشكل البوليسي للرواية.

° التحقيق : و تكفلت به «كلودين لا روز «، بمساعدة كل من «جاك برطولي» و « روبير لافال». بيد أن الحديث عن تحقيق مواز سيقوم به «مخرج المسرحية ليو لوكوك»، و بخدمة سرية من الطرفين : «برطولي» /»لافال».

° المتهم : و يحق الحديث عن متهم بالصدفة : «نعمان سراج» للعلاقة التي ربطته ب»سارة»، و للأحابيل التي رغب إيقاعه فيها «ليو لو كوك».

"سجن نعمان صدفة ثم أطلق سراحه صدفة.» (الرواية. ص/330)

و متهم رئيس في غياب حجة عادية «ليولوكوك»، بحكم

علاقته بالنساء الضحايا و التشابه في اختيارهن و القصدية في طريقة الإجهاز عليهن، و الرغبة في توريط الأب «عزيز سراج».

° النتيجة : إذا كان القبض تحقق على متهم الصدفة «نعمان»، ثم إذا كانت الحجة غائبة في حال اتهام

"ليو لوكوك» الذي يؤثر الاختفاء بعد كل جريمة « في جبل مطل على بحيرة جنيف في مستشفى متخصص» برفقة معاونيه، فإن المحققة «كلودين لا روز» استدعت الطرف المطالب بالتحقيق وأقدمت على إغلاق الملف :

" - أنا أقفل الملف.. « (الرواية. ص/ 317)

"..يبقى إذن لوكوك و جماعته و أقول عمدا لوكوك وجماعته.»(الرواية. ص/330)

بيد أن خبرة المحقق الموازي «ليو لوكوك»، تدفعنا إلى استدعاء ما جاء به «بير بيار» بخصوص الربط بين الرواية البوليسية و التحليل النفسي، و هو الربط الذي تأسس تطبيقيا على نصوص «أكاثا غريستي». ف «لوكوك» كمخبر و محقق مواز، وظف (مبدأ الإخفاء) أولا، ولئن كانت القرائن تحيل عليه.

و أما ثانيا، فاستغل (مبدأ التحويل) ليوهم بأن القاتل «نعمان سراج»، و ليس هو، رغبة في توريط شخصية الأب «عزيز سراج» في الجريمة. و من ثم تنكر في هيئة محقق فيما يبقى هو القاتل. (6)

بين فضاءين

يورد (الراوي) في ختام رواية «غيلة»، النهاية التالية :

".. فهمت ان الملف قد أقفل. فهمت أن القصة التي كان المغرب مسرحا لها، و حاول عبثا الكشف عنها المحققون في باريس، التي ظننت أن كميل موسوي يملك سرها، فتعلقت به و أضعت وقتا ثمينا في انتظاره، فهمت أن حامل السر كان الرجل الذي رافقته طيلة ثلاث أيام و الذي كان مستعدا للإجابة عن أي سؤال أطرحه عليه مباشرة و صراحة. تكلمنا في كل موضوع سوى الذي جئت من أجله إلى البيضاء.» (الرواية، ص/ 350)

يضعنا الختم أمام شبه تلخيص للمعنى المنتج في الرواية. ذلك أن «غيلة» بما هي الحدث، عرفت ماجرياتها بين المغرب و باريس، أي بين فضاءين. إلا أن اللافت كون مجرى التحقيق لم يتم سوى في باريس. و كأن الروائي يثبت في الأذهان الوارد سابقا عن «بورخيس» بصدد «بو». و كما يحدد الفضاءان يشار إلى الالتباس الذي وقع فيه (الراوي) من حيث تركيزه على شخصية الصحافي «كميل»، في حين أن (حامل السر) يظل «عزيز سراج» والد «نعمان». و بذلك ظل ملف «عائشة مغران» مفتوحا ك «سيناريو» و حديث عن البيضاء، بينما أنهت المحققة «كلودين لاروز « ملف باريس الذي يضيء عتمات ملف المغرب.

و الملاحظ على امتداد الرواية، سواء بخصوص الشخصيات الفاعلة أو الفضاء، التركيز الدقيق على مكون الوصف، إذ الشخصية كما الفضاء، يرسمان بدقة متناهية، و لهذا ارتباط بشكل الكتابة الذي اختير لإنتاج المعنى :

"..كان شعره كستنائي اللون يبرق في ضياء النهار الباهر. بشرته شعيرية كالتي تغلب على السمر المترفين. يخفي عينيه

وراء نظارة ملونة عريضة و يغلف جسمه بمحمة بيضاء فضفاضة.» (الرواية. ص/ 18)

" لم يلمح منها سوى الشعر الفضي المصفف المشرق بحرارة

ذلك أن «غيلة» بما هي الحدث، عرفت ماجرياتها بين المغرب و باريس، أي بين فضاءين. إلا أن اللافت كون مجرى التحقيق لم يتم سوى في باريس. و كأن الروائي يثبت في الأذهان الوارد سابقا عن «بورخيس» بصدد «بو»

الفرن و النظارة المغبرة و البسمة، منذ أن عرفها وهي تستعمل بسمتها الغجرية كسلاح قاهر.» (الرواية. ص/ 32)

و قد يرفق الوصف بالتعليق، فيكشف الجانب الثقافي للشخصية، إذ تقرأ الوضعية الاجتماعية والاقتصادية تأسيسا من مؤثثات الفضاء. و هو ما يحيل في الآن ذاته على ثقافة الروائي :

"..جلست في مقعدها المعتاد تواجه لوحة زيتية ضخمة تمثل سوقا صحراويا بريشة ماجورل رسام الإدارة الفرنسية.» (الرواية. ص/ 32)

و لعل ما يثير بخصوص الفضاء الباريسي، الإلمام بهندسة المكان برمته. إذ تستحضر الأماكن بأسمائها و يقارن راهنها بما كانت عليه. و يرتبط الوصف بالجغرافية، بما فيها ثقافة الورود و النباتات. و أكاد أجزم بأن هذه الرواية بالضبط، التجربة الوحيدة مغربيا التي أولى فيها الروائي الأهمية للمعجم الحدائقي :

" كان الجو دافئا معطرا برائحة الدلب و السنار المتسربة من حديقة لوكسنبور. السماء قريبة طلساء، ضوء مصابيح زنقة أساس لامع ينير الأبواب، يسطع من حين لآخر، بما تشعه العربات و الحافلات عند مقطع زنقة فوجيرار.» (الرواية. ص/ 126).

إن مكون الوصف في دقته، تطالعنا به أكثر من تجربة على مستوى كتابة الرواية البوليسية، و يكفي التمثيل بما جاء به الروائي «آرثر كونان دويل» في «مذكرات شارلوك هولمز..».

بين «عِلَّة » الأسرة و هيمنة السلطة

1/ إذا كانت الرواية البوليسية المحددة أجناسيا بالصفة ذاتها تفرض على قارئها القراءة مرة واحدة برغم الالتباس، فإن الرواية الموظفة للشكل البوليسي - و تحديدا «غيلة» - تتطلب من متلقيها أكثر من قراءة، من منطلق التقديم و التأخير الذي خضع له بناؤها، إلى التعقيد و التشابك الذي وسم المعنى المنتج، كما تعدد الشخصيات، و التماهي الحاصل بين (الـراوي) و «عزيز سراج» (وفي الخلفية يستدعى «إدريس» رواية «الغربة»). و يكفي التمثيل بالرسالة التي بعثها «نعمان» لوالده «عزيز»، إذ ذكرت في الصفحة (19)، و لم يعد للتذكير بتفاصيلها سوى في الصفحة(237).

2/ توظف «غيلة» الصيغة الرسائلية وفق التالي :

- بطلب من (الراوي) الذي تنقصه المعلومة :

" - سيدي هل من مانع أن تكشف لي عن المهمة التي سافرت من أجلها برفقة كميل كامل.» (الرواية. ص/ 19)

" هل يهمك الأمر حقا.» (الرواية. ص / 19)

" - اقرأ و تمعن.» (الرواية. ص/19)

- بتبيان شخصية الباعث (نعمان)، و الأب المتلقي (عزيز) عن طريق المحامي(غزي) الذي استلمها من "الكوميسير" « لاروز».

- باعتبار أن الرسالة شبه تلخيص و تكثيف للمعنى الوارد في الرواية، فيما يحفل جسم النص بالتفاصيل المتشابكة و المعقدة.

- تركز الرسالة بالذات على موضوعة الأسرة، بالاحتكام لما عاشه و عرفه (نعمان) في باريس.

- و ما يعضد الرسالة، البرنامج التلفزي الذي تماهى المطروح فيه و الوارد في الرسالة، إلى بقية التفاصيل.

3 / إن من أبرز القضايا الواردة في رسالة (نعمان) حسب درجة أهميتها :

- الإشارة إلى الغفل عن التربية الوجدانية :

" هل تعلم أنك لم تسألني و لا مرة واحدة، قبل أو بعد أن غادرت البيت عن حياتي الوجدانية كما لو كنت عقلا مجردا؟ لم تكلمني و لا مرة واحدة عن ظروف لقائك بأمي، عن كيفية تعرفك عليها و أسباب زواجك بها بالرغم مما يفرق بينكما اجتماعيا و ثقافيا ؟..» (الرواية. ص/22)

- إثارة قضية الزواج المختلط و ما يرتب عنه من مشاكل:

"..مـاذا يعقب الـزواج بالأجنبيات؟ أجيب بدون تردد

ينفتح نص الرواية على أجناس موازية، و على سبيل التمثيل فن الرسالة و اليوميات. و هو ما يخدم طبيعة المعنى الوارد في النص

:الحزن و الشقاء، الكراهية و الحقد.» (الرواية. ص/ 29)

و يرد في البرنامج شبه الموازي للرسالة، و الذي يلعب دور الشارح للقضية :

" - تتحدثون عن الأزواج، و الأبناء ما حكمهم؟ أنا ولد زواج مختلط، أمي فرنسية و أبي مغربي، أقول بصراحة أني كنت ضحية..» (الرواية. ص/ 29)

- مسألة التعليم الذي يعزل الابن عن محيطه و لغته و رأسماله الرمزي، كمثال اللجوء إلى مدارس البعثات في غياب نظام تعليمي موحد.

- إهمال الوالدين تربية الأبناء، خاصة في حالات استكمال التعليم في الخارج(نموذج تعليم (نعمان) ب

(فرنسا).

4 / إذا كان الأب (عزيز) يمثل المتلقي الرئيس للرسالة، فإن (الراوي) بصفته الناقل، الشاهد و المترجم صورة عن متلق غريب عن الأسرة، فيما (خالدة) لن تقرأ الرسالة كاملة و إنما تلخيص و تعليق الزوج

عليها. فهو يرى بأنها بمثابة محاكمة له تعادل محاكمة الزوجة. و كأن الابن (نعمان) و الزوجة (خالدة) شبه متفقين على الرأي ذاته :

"..خلاصة ما فيها أنه يحاكمني كما حاكمتني أنت من قبل.» (الرواية. ص/237)

"- رسالة كلها حق و كلها باطل المسؤول في كل حال هو الأب» (الرواية. ص/ 347)

و يخلص من منطلق كونه المتلقي الرئيس، إلى الموقف التالي :

" - إنها طويلة، مليئة بالنقد و العتاب. تستحق أن تنشر في كتاب مع ملاحظات و تعاليق مستفيضة حتى تعود مرجعا لكثير من الآباء عندنا.»(الرواية. ص/240)

استنتاجات

1/ توظف رواية «غيلة» الشكل البوليسي للكتابة الروائية، دون أن تمثل نموذجا خالصا و صرفا للكتابة البوليسية، من منطلق كون الروائي يختار في سياق التنويع الإبداعي صيغا متجددة.

2/ يحدد الروائي ثلاث جرائم على امتداد جسم النص، لإنتاج المعنى الموحي بالصوغ المشار إليه.

3/ ينفتح نص الرواية على أجناس موازية، و على سبيل التمثيل فن الرسالة و اليوميات. و هو ما يخدم طبيعة المعنى الوارد في النص.

4/ يكشف النص عن مرجعيات قوية دالة عن ثقافة موسوعية و بخاصة في مجال الموسيقى والتشكيل، و هو ما عرف عن الروائي «عبد الله العروي»، و ما تعرف المتلقي عليه في التجارب الروائية السابقة.

5/ يبقى نص «غيلة» تجربة روائية متميزة، و إن كانت لم تحظ بواسع الاهتمام نقدا و دراسة.

إحـــالات

1. عبد الله العروي [خواطر الصباح] الجزء الرابع. المركز الثقافي العربي. بيروت 2015 ص 40

2. نفسه. ص 41

3. محمد صوف، حرائق الأسئلة، حوترات مترجمة، دار أزمنة. الأردن 2006:، ص 40

4. نفسه، ص 39

5. مجلة آفاق، حوار حول التحديث والديمقراطية، مع عبد الله العروي، 1992 العدد -3 4 ص 151

6. بيير بيار، من قتل روجير أكرويد؟ الرواية والتحليل النفسي. ترجمة وتقديم حسن المودن. دار رؤية، القاهرة، 2015 الفصل الثالث.

كتابات في الفكر والنقد

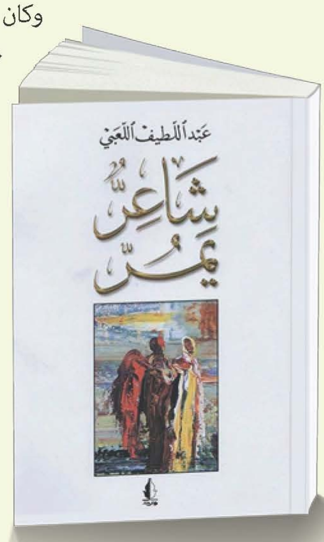


عبد اللطيف البازي

ذاكرة الضوء

أو حينما تفتن تطــوان بعض الروائيين المغاربة

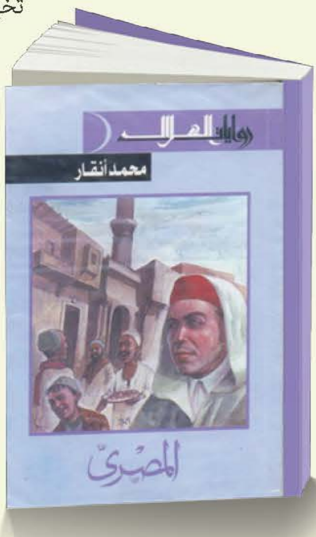
علمتني مدينتي تطوان، بشكل مبكر، معاني الانفتاح، وأقنعتني بيسر وتلقائية أن الآخر هو جزء محوري من وجودي. ففي الشارع العمومي ما كان بإمكانك أحيانا أن تميز بين سحنات مغربية وأخرى إسبانية، كما أن اللغتين العربية والإسبانية كانتا تتداخلان وتغتنيان بعضهما البعض إلى درجة أن أمي مثلا، مثلها مثل بنات وأبناء جيلها، كانت تستعمل تعابير إسبانية معتقدة أنها من صميم لغتها الأم. وكان هنالك تزاوج بين المغاربة والإسبان وارتباطات وصراعات. ولعل ذلك ما انتبه إليه الأديب عبد اللطيف اللعبي حينما سجل في يومياته المعنونة: «شاعر يمر 1، » الملاحظة التالية: «شهدت المنطقة التي تشرف عليها إسبانيا امتزاجا في الأعراق على مستوى الأساس. كانت الفئة الكبيرة من الإسبان تتكون من عامة الشعب، وكانوا يقطنون، كما في طنجة وتطوان مثلا، في الأحياء نفسها التي يقطنها المغاربة»، وبالفعل، فإن الإسبان شيدوا مدينتهم الحديثة بجوار المدينة العتيقة، وكان المعمار المُتبَنّى من طرفهم موسوما بنوع من التقشف والبساطة. ويضيف صاحب «تمارين على التسامح» مقارنا فترة ولت بحاضر قد نصفه بالأليم: «قبل ظاهرة الباتيراس التراجيدية، لم يكن الناس يحلمون بالذهاب إلى إسبانيا كما هو الحال اليوم، فقد كانت حاضرة هنا، في متناول اليد والعين» 2. ولم يكن يخطر ببال أحد أن «الحريق» أو «الحريك» سيصبح، ذات يوم، حلما ووجهة اليائسين.



لم يكن الانفتاح، وما يرافقه من استعداد لقبول الآخر، اختيارا تبنته مدينة تطوان بل كان «قدرا»، وذلك ما نستشفه من الأجواء التي يصفها الكاتب إدريس بويسف الركاب في سيرته الذاتية «تحت ظلال لالة الشافية» وهو يتأمل أطوارا من طفولته ويستحضر بعض الذكريات بفكاهة عذبة، ثم وهو يتذكر حاجته، هو وإخوته، إلى البرهنة باستمرار على أنهم مسلمون، فقد كانت أمهم إسبانية وواجهتهم بسبب ذلك مسألة الهوية والانتماء، بصورة مبكرة. ولم يكن بمقدور المراهق ادريس بويسف الركاب أن يحسم هذا الإشكال بسهولة، لذا نجده ذات أمسية يخبرنا بما يلي: «قررت أن أسمي نفسي أندريس لكي أمحو من دمي كل علامات التوحش المنسوبة إلى

المغاربة» 3. غير أنه صفحات أو أيام بعد ذلك نجده يعلن بشكل صارم: «وهكذا قررت أن أسمي نفسي إدريس مرة واحدة وإلى الأبد» 4.

وبشكل مثير للانتباه، التقت العديد من الروايات التي اتخذت من مدينة تطوان فضاء لها، في كونها كتبت في إطار برنامج جمالي وفكري محدد، تمثل في السَّعْي إلى استعادة زمن مضى، ومحاولة إعادة تمَلُّك عوالمٍ مُنْفَلتَة. هكذا نَجدُ أن كلمة السِّرّ التي ردَّدَها مراراً سارد رواية «المصري» للأديب محمد أنقار، هي كلمة العتاقة في ارتباطها بمدينة تطوان، تحديداً، حيث تساءل في أحد السياقات: «أية علاقة يحتمل وجودها بين لون البلى وكتابة رواية عن المدينة العتيقة؟» 5. وأضاف في سياق آخر: «لا بد من التخطيط للعتاقة من مكان مفعم بسكينة العتاقة» 6. ورواية محمد أنقار هاته احْتَفَتْ بالمكان بشكل رئيس وجعلته منطلقا لتأملات وفرضيات عدة تمس الكتابة وسحرها، والحياة ونداءاتها العميقة، والموت وجاذبيته المقلقة، كما أن مكونات روائية عديدة تتيح للقارئ اللبيب إمكانية الإحالة على ما يقابلها في الواقع المرجعي، سواء أكانت هذه العناصر شخصيات أو فضاءات، مثل عالم كازينو تطوان بشعائره الخاصة، أو بعض الشخصيات من أعلام المدينة كالفقيه محمد داود والعلامة التهامي الوزاني، أو من اشتهر «[...] من البوهيميين والطفليين وذوي الحرف»7، مما يمنح أهالي مدينة تطوان على الخصوص متعة إعادة اكتشاف مواقع وشخصيات يعرفونها جيدا بعدما تحولت إلى عناصر تخييلية.



ورواية الكاتب خالد أقلعي «أطياف البيت القديم» 8 هي الأخرى عبارة عن عودة مطولة إلى الوراء زار فيها السارد مواقع طفولته بالجزء العتيق من تطوان، واستحضر وجوها قريبة إلى قلبه عبر محكيات غزيرة الوقائع و مأهولة بشخصيات واجهت حرقة التدهور والفقد و الوهن و جعلتنا عاجزين عن تدبير

لم يكن الانفتاح، وما يرافقه من استعداد لقبول الآخر، اختيارا تبنته مدينة تطوان بل كان «قدرا»

كل هذه الأحزان التي تفرض نفسها علينا، كما جعلتنا نتعاطف بشكل صادق مع البيت القديم الذي عرف فيما مضى قدرا لا بأس به من الأمجاد فكانت الحكايات تجد فيه المنطلق والحضن الأول وإن كانت بعض الشخصيات تجرأت على «الهجرة» نحو الجزء الحديث من المدينة المرتبط باختيارات جديدة قد لا تكون دوما مأمونة الجانب.

إن مدينة تطوان تستدعي على ما يبدو فكرة مخصوصة عن عصر ذهبي مضى وإن كان قد تم الاحتفاظ ببعض سماته، وهي تتميز كذلك بنمط في تدبير العلاقات الاجتماعية، مما أوحى للمبدع الطاهر بنجلون الذي أقام لمدة «بالحمامة البيضاء» في مرحلة السبعينيات بأن يسجل في أحد نصوصه بأنه في تطوان لا مجال هناك للصراع بالمعنى المتعارف عليه ولا لعلاقات تخضع لميزان قوى. وأكد صاحب «حرودة» بأن «الضجيج يفتت على عتبة المدينة، يتم إلغاؤه، ينقل البذخ والترف إلى أماكن أخرى، [...] والأزقة رسمت بشكل يمكنها من إحباط أو على الأقل ترويض علامات العنف» 9، تطوان إذن هي مدينة مسالمة «لا تقبل الفتنة» 10 كما أنها ترفض أن توصف بأنها محدثة نعمة.

والشاعر عبد الكريم الطبال نفسه، الذي رغب في تجريب واستثمار مهاراته السردية، وجد نفسه بنفس الشكل منغمسا في استعادة وقائع وحالات نفسية وروائح منتمية إلى زمن ولى، وقام في عمله الموسوم «فراشات هاربة» 11 بزيارة ذهنية لأماكن سكنت ذاكرته ووجدانه، والكثير من تلك الأماكن مرتبط بمدينة تطوان وليس بشفشاون كما قد يتبادر إلى الذهن. وقد حرص على أن يشرك القراء في ما خلفته تلك الزيارة لديه من انفعالات وصدمات ومسرات،

بانجذابهم نحو شخصه نجد الكاتب محمد شكري الذي كان يقصد مقهى كونتينيتال بتطوان Continental لما كانت بعض المقاهي بالمدينة تشكل فضاء للتداول في شؤون الإبداع والثقافة، وقد استرعى انتباهه وجود الكاتب محمد الصباغ، الذي شكل منذ البداية بالنسبة إليه نموذجا وتحديا في الآن نفسه. ونقرأ في رواية محمد شكري «زمن الأخطاء»، استعادة للحظة التعارف بين أديبين كان ما يفرق بينهما أكثر بالتأكيد مما يجمع بينهما: «سألت شابا جالسا بجانبي عن شخص أنيق يحترمه رواد المقهى، تتحلق حوله ثلة أنيقة ومنعمة وجوهها مثله:

- من هو ذلك الشخص؟
- ألا تعرفه؟ إنه الأديب محمد الصباغ» 12

ولم يتردد محمد شكري في التقرب من محمد الصباغ الذي وثق به وفتح له باب منزله: «[...] منزل في المدينة القديمة. حجرة إنسان متعبد لفنه [...] يصحح لي كتاباتي بكلمات منحوتة، جد شفافة، لكنه من طينة وأنا من طينة، » 13. لم يتردد محمد شكري إذن في أن يعلن بأن انتظاراته من الكتابة عموما لا تلتقي مع التصور الذي يستهدي به محمد الصباغ، والذي قد نصفه بالتصور الجمالي الخالص، في حين أن محمد شكري ينسحب عليه وصف الكاتب الصدامي و«الجماهيري»، فهو من الأدباء المغاربة القلائل الذين وفقوا في أن يصبحوا شخصيات عمومية وفي أن يتم الاعتراف بوضعهم الاعتباري ككتاب.

لقد عانى محمد شكري، كما نقرأ في سيرتيه الذاتيتين «الخبز الحافي» و«زمن الأخطاء»، من الفقر والحرمان ومارس مهنا مؤقتة غير ضامنة للكرامة وذلك حتى لا يموت من الجوع الذي خبر قسوته ومهانته. وكان الطفل محمد شكري ثم بعد ذلك الشاب محمد شكري عرضة للتيه وسوء المعاملة، وقد قبل بممارسة الجنس مع نساء ورجال بمقابل مادي،



الأديب محمد الصباغ

فحدثنا عن قراءاته الأولى وأسر لنا مثلا كيف أصيب بلوثة الكتابة، وحكى لنا عن بداياته الشعرية، وعن مغامرة النشر بمجلات تلك المرحلة: الأنيس، الأنوار، المعتمد، كتامة، كما توقف عند علاقته بالشاعرة ترينيداد ميركادير Trinaidad Mercader التي يصفها بالغرناطية الجميلة و التي أشرفت سنة 1947، رفقة هيئة تحرير تضم كتابا مغاربة وإسبان من بينهم الأديب محمد الصباغ، على إصدار مجلة أنيقة هي مجلة «المعتمد» التي كانت تحتفي بالإبداع الأدبي (شعرا ونثرا)، باللغتين العربية والإسبانية، إذ كانت نفس المواد تنشر باللغتين معا تجسيدا لممارسة راقية تسعى لتأمين التواصل بين ثقافتين تقرب بينهما العديد من الجسور الرمزية. وقد اختارت، على الأرجح، هذا الأسلوب الراقي للاحتجاج ضد وضعية شاذة هي وضعية الاستعمار.

والأديب محمد الصباغ الذي ارتبط اسمه بمجلة «المعتمد» كان، على ما يبدو، كاتبا ذا جاذبية خاصة ويحترمه الناس لرصانته ولغموض «حرفته»، ومن بين الذين اعترفوا

لم يتردد محمد شكري في التقرب من محمد الصباغ الذي وثق به وفتح له باب منزله: «[...] منزل في المدينة القديمة. حجرة إنسان متعبد لفنه [...] يصحح لي كتاباتي بكلمات منحوتة، جد شفافة، لكنه من طينة وأنا من طينة.

وحي «الطلعة» الهامشي الذي رفعه محمد شكري إلى الضوء، والذي صدر لمركز مدينة تطوان العديد من محترفي العنف والشجار وكذا بعض الحالمين والوجهاء، كان دوما في مواجهة لا تهدأ مع الحي الذي كانت تعيش فيه أسرتي وهو حي «باريو مالكا Bario Malaga» الشعبي الذي كان مدار وعنوان إحدى روايات المبدع محمد أنقار

وتسكع وتم التحرش به وجرب وطأة الاعتقال والانهيار النفسي، وتعرض للعنف بمختلف مظهراته، وتملكته الرغبة في القتل وشرع يعيش حياة لا تحدها قيود بتعاطيه للحشيش وبتبنيه للتشرد باعتباره نمط عيش: «أستمتع بالنوم في الدروب صحبة المتشردين أو وحدي» 14 كما أنه لم يكن ليغفل تلبية نداءات الجسد ولو بطرق قد يمكن اعتبارها رخيصة، ويقصد لهذه الغاية حارات هامشية بمدينة تطوان، كما يحكي في هذه الفقرة: «عندما بلغنا درب «الطلعة» رأيت رجلا مخمورا يخرج من دار، [...] دخلنا نفس الدار التي خرج منها، استقبلتنا امرأة أنفاسها مخمورة» 15. وكان يرتاد تلك الأماكن دون أدنى شعور بالتهيب أو بالذنب. وقد تكون الدار التي قصدها محمد شكري هي نفسها الدار الذي جعلها الروائي البشير الدامون محورا لتسلسل المحكيات في روايته الأولى «سرير الأسرار» وجعلها ذريعة لتتقاطع مجموعة من الفجائع والطرائف والمصائر. تقول الساردة في إحدى الصفحات الأولى من الرواية:»دارنا الدار الكبيرة لم تكن تخلو من الضيوف. رجال ونساء مترافقون أو فرادى يلجون الدار. يدخل رجل وإمرأة غرفة ثم يغلقان الباب خلفهما، حركة وضوضاء لم تكن تنتهي إلا مع حلول الظلام» 16. وضد الظلام وضد أنواع عدة من القهر والظلم والإحتقان، تخوض شخصيات الرواية معارك صادقة لكنها خاسرة في غالب الأحيان.

وحي «الطلعة» الهامشي الذي رفعه محمد شكري إلى الضوء، والذي صدر لمركز مدينة تطوان العديد من محترفي العنف والشجار وكذا بعض الحالمين والوجهاء، كان دوما في مواجهة لا تهدأ مع الحي الذي كانت تعيش فيه أسرتي وهو حي «باريو مالكا Bario Malaga» الشعبي الذي كان مدار وعنوان إحدى روايات المبدع محمد أنقار وقد تميز بغلظة فتواته وقوتهم التي كانت تبدو لنا خارقة. وبهذا الحي تحديدا تلقيت دروسي الأولى في الحياة، وفيه أتيحت لي فرصة مشاهدة أول فيلم وذلك بسينما «فيكتوريا» التي تعاني اليوم من الإهمال وكأن لعنة حلت بها كما حلت من ذي قبل محددتين بـــــ»سينما لاميسيون». و»لامسيون» بالإسبانية تعني «المهمة»، ومهمة هذه القاعة كانت جعل الفرجة السينمائية فرجة مألوفة لدى جمهور هذه القاعة الذي كان، خلال سبعينيات القرن الماضي، يتكون أساسا من التلاميذ والطلبة، وكان بعض المناضلين المتخفين يستثمرون أنشطة النوادي السينمائية لمناقشة أفلام آتية من بلدان أوربا الشرقية ويجدون، السياق مواتيا للتعريف بعوالم ماركس وإنجلز وكذا ماو، وللتذكير بحتمية التغيير في كل المجتمعات بما في ذلك المجتمع المغربي. ويذكر أن العلامة المتنور التهامي الوزاني كان يرتاد هذه القاعة رفقة زوجته تحديا منهما للأعراف العتيقة. وهناك أيضا قاعة أخرى أصابتها لعنة ما هي قاعة سينما المسرح الوطني التي أغلقت منذ سنوات عديدة مع العلم أن هذه القاعة


الأديب محمد أنقار

عرفت منذ الثلاثينات عروضا لفرق مسرحية لها صيتها من بينها فرقة الشاعر الإسباني فريديريكو غارسيا لوركا «لاباراكا La barraca». وبحكم تواجدها بحي شعبي، استطاعت هذه القاعة أن تجعل من الفرجة السينمائية حدثا يكاد يكون يوميا لدى مراهقي المدينة. ولازالت أذكر، أقصد أنني لا أستطيع أن أنسى، كيف كنا نقوم بشكل جماعي ومسموع، ونحن نشاهد في بداية السبعينات فيلم «أبي فوق الشجرة»، بإحصاء القبل التي كان يتبادلها الرومانسي عبد الحليم حافظ واللعوب ناديا لطفي، وكيف كنا نختلف، حين خروجنا من القاعة، حول العدد الدقيق للقبلات، وحول التأويل الملائم للعنوان فنعود لمشاهدة الفيلم ثانية. ولم يكن هنالك - كما في فيلم جيوسيبي طورناطوري الرائع «سينما بارايسو» - راهب احتفظ لنفسه بمهمة حذف مشاهد العشق الملتهبة.

إن تطوان حينما تحكي وحينما تصمت فإنها تؤكد استياءها من عدم التعاطي بجدية مع كبريائها، ومع رغبتها الدائمة في الاقتسام، كما أنها تسجل، بشكل موارب، نزوعها الفطري نحو التمرد والتفرد. وقد يكون القرب من مدينة سبتة ومن شبه الجزيرة الإيبيرية قد جعل من تطوان حالة خاصة في الانفتاح، وفي الاعتراف بالآخر بهدوء قد يفسر أحيانا على أنه لا مبالاة أو تعال، وقد تكون هامشية تطوان هي مصدر من مصادر قوتها ومصدر الجاذبية التي تمارسها على الروائيين والمبدعين والفنانين، فأن تسكن الهامش معناه أن لكلامك ولاقتراحاتك نكهة خاصة، ومعناه أنك مطالب بأن تبادر دوما وألا تتوقف عن تعهد أحلامك وعن توسيع المدى أمامك.

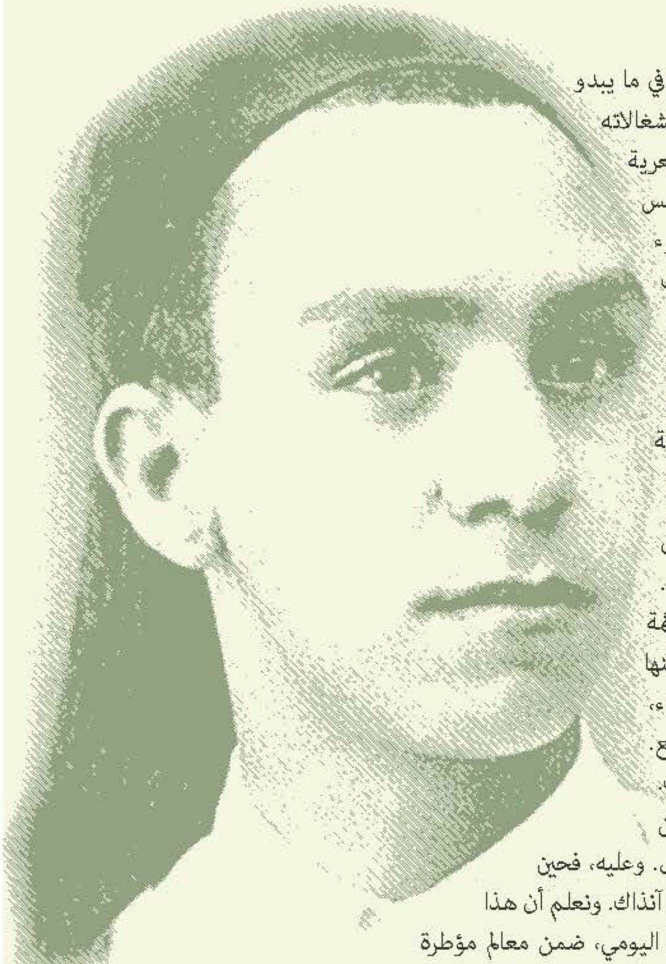
هوامــش

1. عبد اللطيف اللعبي، شاعر يمر، ترجمة رزو مخلوف، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2010، ص 70
2. ن.م ص 66
3. إدريس بويسف الركاب، تحت ظلال للاشافية، ترجمة عبد القادر الشاوي، منشورات طارق، البيضاء 2002 ص 26
4. ن.م ص 73
5. محمد أنقار، المصري، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة 2003، العدد 659 ص 79 - 80
6. ن.م ص 54
7. ن.م ص 21
8. خالد أقلعي، أطياف البيت القديم، مكتبة السلمي الثقافية، ط 1، تطوان 2007
9. Ibd; p 38
10. إشارة إلى المثل الشعبي الذي يقول بأن التطواني «لا يهرب ولا يضرب ولا يتحمَّل الفتنة».
11. عبد الكريم الطبَّال، فراشات هاربة، سيرة ذاتية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1 الرباط 2007
12. محمد شكري، زمن الأخطاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط 3، 1995 ص 130
13. ن.م ص 133
14. ن.م ص 72
15. ن.م ص 76
16. دار الآداب، بيروت 2008، ص 10



عبد الغني فوزي

شعرية المذكرات في «يوميات»أبي القاسم الشابي : مُسْحة الألم والبُعد الرُّؤْيَوِيّ



توطئة

تتعدد أشكال التعبير، وقد تتشعب إلى شعر وسرد وسيرة...لكن في ما يبدو أن المذكرات تعتبر كضفة أخرى بالنسبة للمبدع اليوم، لطرح انشغالاته في محك اليومي. لهذا تمتد بعض اللمسات الجمالية الآتية من شعرية النوع الذي يكتب ضمنه الكاتب للمذكرات التي تنطوي على حس دقيق بتمفصلات الزمن. لهذا الاعتبار، يقتضي الأمر قراءتها في ضوء تحولات السياق العام والخاص. وهو ما يثبت أن هذه الكتابات تعتبر بحق مداخل أساسية للكتابة الإبداعية لصاحبها. ومن جهة أخرى، فالمذكرات تفك بعض ألياف النصوص، وتقدم إضاءات للقراءة. بهذا المعنى، اليوميات لا تصاغ كتسطير وترصيف كلامي يصوغ الأحداث ويُقَوْلِبُها بتسجيل بارد، بل تَنْطَوِي على رؤية وحساسية الكاتب.

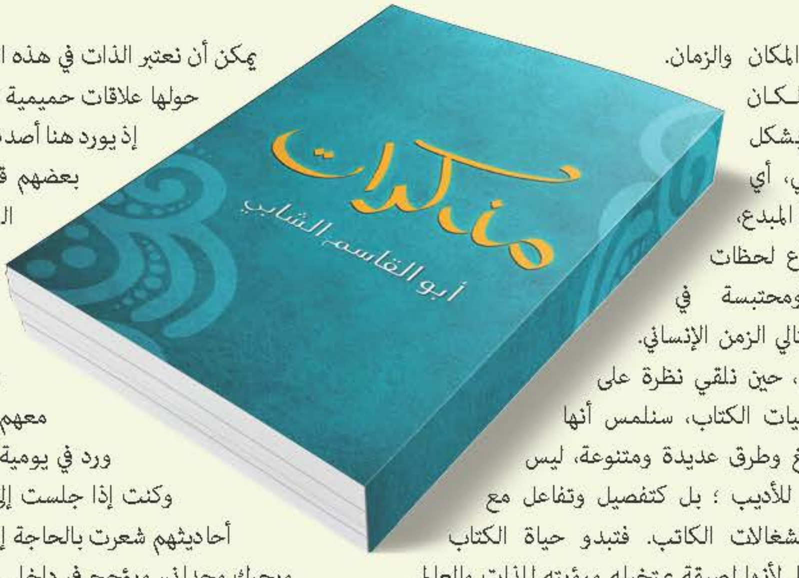
لا بد، وأنت تفتح هذه اليوميات للشاعر أبي القاسم الشابي، أن تسْتَحْضِر كل ما يتعلق بحياته وتطلعاته، عبر نفس رومانسي. تطلعاتٌ للمستقبل اللصيق بالإنسان أساسا. في هذا الصدد، ثمة معطيات أساسية ينبغي استحضارها على عتبة هذه القراءة، منها نشأته في كنف أسرة تتنقل من مكان إلى آخر، داخل تونس الخضراء، مما سمح بتشرب جمال الطبيعة بشكل مواز لتناقضات الواقع. إضافة إلى مرضه الذي كان يحمله بين أضلعه، وهو أدرى بذلك. ويمتد ذلك لكتاباته المختلفة وبالأخص الشعرية منها. هذا فضلا عن دراسته الحقوقية، وملازمته للمكتبات والكتب أينما حل وارتحل. وعليه، فحين نفتح هذه المذكرات، نفتح معها كتاب الشابي بين الواقع والكتابة آنذاك. ونعلم أن هذا الصنف من الكتابة يمنح إمكانيات عديدة، في التأريخ للمعيش اليومي، ضمن معالم مؤطرة

تتمثل في المكان والزمان. فمعالم المكان تحضر بشكل حميمي، أي ضمن دائرة المبدع، على إيقاع لحظات مكتنزة أومحتبسة في تسلسل وتتالي الزمن الإنساني. وفي الخلف، حين نلقي نظرة على السير ويوميات الكتاب، سنلمس أنها كتبت بصيغ وطرق عديدة ومتنوعة، ليس كوجه آخر للأديب ؛ بل كتفصيل وتفاعل مع اليومي وانشغالات الكاتب. فتبدو حياة الكتاب ككتابة أيضا. لأنها لصيقة بمتخيله ورؤيته للذات والعالم. وإن كانت المذكرات تختلف قليلا عن السيرة كحكاية ممثلة في حياة خاصة، في تجسيد وقائع عبر لحظات. مما يؤدي إلى تنسيب الأحداث والحقائق. لكن هذا التنسيب يفيض عن إناء المذكرات كأعمال مفتوحة على الزمن والقراءة في أي لحظة.

مذكرات الشابي مؤرخة زمنيا في سنة 1930 وضمن شهر واحد جانفي ؛ بل كأيام معدودات. كأن لكل يوم أحداثه، وتبقى الحصيلة باصمة لأحداث معينة في حياة هذا الأديب. كيف صاغ الشابي مذكراته ؟ وما هي مادتها الخام ؟ ووفق أي رصد ورؤيا ؟

شعرية الألم

تحضر ملامح الكيان الشخصي في هذه اليوميات، بشكل صريح طافح بالبوح؛ كأن هذه المذكرات رصد للأحداث التي تمر عبر الذات، فتبدو التفاعلات والتجاذبات على قدر كبير من الوضوح. لكن صاحب المذكرات، باعتباره صاحب حساسية مُفْرطَة، و مُسْحَة من كآبة مسبقة، إنه يحيا حاضره كمثقف. وبالتالي فإنه يقدم شهادات ثرة على مفارقات الثقافة والسياسة في بلده، تمتد من اليومي على شكل تفاصيل. فبإمكان هذه الأخيرة أن تنضح بالكليات والشموليات. وهو ما يقوم به الشابي هنا، أي الانطلاق من أحداث خاصة، يقوم بتسجيلها عبر لغة لماحة مرتعشة، ليدلي من خلالها برؤى للمجتمع والحياة.



يمكن أن نعتبر الذات في هذه الرسائل كبؤرة تدور حولها علاقات حميمية تتحدد في الصداقة، إذ يورد هنا أصدقاء قليلين جدا، لكن بعضهم قريب من حساسية الشاعر كمهتمين ومثقفين لهم انشغالات فكرية وإبداعية. وبالتالي تقاسم معهم الأفق المشترك. ورد في يومية 9 جانفي 1930 « وكنت إذا جلست إلى الناس واستمعت أحاديثهم شعرت بالحاجة إلى ما يثير عواطفي، ويحرك وجداني، ويؤجج في داخلي نيران الحياة، لأنني أرى الخمول يدب في مشاعري ويستحوذ على نفسي كأنها انقلبت قبضة من رماد خابية، أما بجواره فإنني أحس بعواطفي وإحساساتي تتقد وتتوهج وتندفع وتجيش كعاصفة من نار، وأشعر بأنني شعلة حية نامية تضطرم في موقد هذا الوجود، لأنه كان يحمل بين جنبيه عاصفة نارية مشبوبة تدوي بتيارات الحياة. « 1. فالشاعر مع هذه العينة من الأصدقاء يبدو مرحا، متدفقا، يتبادلا حوارات شجية وغنية من حيث تعبيرُها ورؤيتُها. لكن نراه ساخرا قلقا مع أصدقاء عرضيين، تسوقهم الأحداث في حضرته. فيبدو منقبضا، يلوذ بدواخله المشتعلة. ومن هؤلاء أدعياء الثقافة والكتابة الذين يسخرون أقلامهم لأغراض مادية نفعية، تنم عن ضيق الأفق وضحالة الفكر. جاء في يومية الأحد 5 جانفي 1930 « فلم أجد فائدة في محادثته مرة أخرى. وسكت ساخرا، ثم أردت أن أصافحه مودعا، فألح علي ذلك، وتمسك بي متشبثا وأقسم أن أرافقه إلى أين هو ذاهب. فرافقته مرغما. وبعد يسير وصلنا منزل المومس. فتقدم إلى الباب وضغط على الزر ولبث ينتظر. وظللت أنظر إلى الناس وهم غادون رائحون في الشارع الرحب الفسيح. وبعد ساعة انفتح الباب، وظهرت من خلفه أخت المومس. فما كان من صاحبي إلا أن انحنى حتى كاد يلامس الأرض. ثم تناول طرف ردائها وقبله بخشوع كما يقبل الناسك المتبتل ستار المعبد المقدس. فألقت عليه نظرة ساخرة وابتسامة ماكرة، ويمتزج فيها الخبث بالمكر والازدراء. « 2 إضافة إلى الصداقة، يمكن التوقف عند علاقة

الشاعر بالكتاب الذي لا يفارقه، أينما حل وارتحل : في المدرسة، وفي البيت، ومكتبه الوحيد.. وكذا في خرجاته التنزهية. فالقراءة مدخل أساسي للكتابة، بل للتدبر في اليومي والغوص في التأملات للمفارقات في الحياة والوجود. في هذا الصدد كان يغني خلفيته الرومانسية بمقروء متعدد النوع. فذات الشاعر موزعة بين البيت والمدرسة والأصدقاء والنزهة كوجه آخر مواز لتناقضات اليومي.فكان الغاب ملاذاً على قدر كبير من الصفاء والغوص في أسرار الوجود.

نقرأ في يومية الأحد 5 جانفي 1930 : «أمسية جميلة هي التي قضيتها هذا النهار، جميلة بنوع خاص، لأنها كانت في نزهة خلوية إلى البلفيدير، جميلة بوجه أخص لأنها لم تصرف في تلك الأحاديث السخيفة المبتذلة. وإنما صرفت في حوار، إن لم يكن فنيا كله، فإن فيه كثيرا من طابع الفن وميسمه. كانت النزهة مشيا على الأقدام، صحبة رفيقين من رفقائي في السنة الثانية من مدرسة الحقوق التونسية. وفي ذلك الشارع الرحب الذي غرست على حافته أشجار النخيل، قد كان أحد رفيقي يحدثني حديثا هادئا رضيا عن الاحتفال المائوي باحتلال الجزائر الذي ستقيمه فرنسا قريبا هناك، والذي خصصت له نفقات ضخمة طائلة. وقد كان صاحبي وهو يحدثني عن ذلك يبدي سخطه العنيف على كل من يذهب إلى الجزائر من التونسيين في مدة الاحتفال. ويذهب إلى أن ذلك فقط يكفي في نظره لاعتباره فاعله خائنا ومن أسقط الناس. وفي شيء من المضض والازدراء حدثني رفيقي عن هاته الفرق التمثيلية التونسية التي تتسابق إلى تقديم رغباتها للمشاركة في عيد المظالم الاستعمارية....وفي لهجة ملؤها السخرية أخذ يحدثني صاحبي عن طائفة أخرى من الناس. وهي هاته الطائفة التي تدعي لنفسها الأدب، وتزعم أنها خلقت لقيادة الأفكار. ثم هي مع ذلك تتخذ من مواهبها بخورا تحرقه أمام العاهرات. «. 3

تبدو الذات في هذه المذكرات كشبكة من العلاقات المحدودة جدا؛ ولكنها تُشَخِّصُ واقعاً معيشياً مليئاً بالتناقضات، بشكل ضجر ومُملّ. وامتدإلى هذه المذكرات الغاصة بالمشاهد والمواقف. هنا يطرح الشاعر انفعالاته ؛ بل يترك دواخله تنبسط وتتمدد كما لو كان يعيد كتابة قصائده نثرا متشظيا، ويخلق لها مجراها في اليومي اللصيق بجلده كحرقة وفق أفق فكري مطبوع بنفس رومانسي، يغني طاقات الذات، ويعمقها بوخزات التأمل والألم من شدة المفارقة ووحدتها، المفارقة التي تغدو في الواقع مفارقات.

غدت الذات المحكية كحمولة في قالب لغوي رائق يسند المتخيل الشعري في الصياغة ؛ فامتد ذلك لسرد الأحداث أو قل النفس الشعري في السرد. تقول يومية الأحد 12 جانفي 1930 : « لقد مات أبي أيها القلب، فماذا لك بعد في هذا العالم. مات أبي وظللت أنتحب وأنوح وأبكي بكاء النساء، ثم طبعت على جبينه البارد قبلة كانت آخر عهدي به. فسلام عليه يوم يولد، ويوم مات، ويوم يبعث حيا، ورحم الله روحه بين الأرواح الطاهرة الكريمة « 4. في هذا السياق، تبدو لك عناوين قصائده وأجنحتها الشعرية محلقة في وحل اليومي ورغباته الآنية. وبالتالي فهويته كشاعر ظلت حاضرة ومقيمة في أعماق هذه المذكرات. وهو ما يثبت بالمقروء، أن الشابي يدون تسجيلاته هاته بقلبه وأنفاسه الحرى. والقلب كما نعلم محبرة الرومانسي المأخوذ بالجوهر والمتأفف عن العرضي المليء بالتناقضات التي تسحق الإنساني كقيم وأبعاد. وعليه، فبقدر ما نقلب هذه الرسائل في أحداث، تم تذويتها، كأننا أمام توارد الخواطر. ففي كل يومية تكمن زاوية، ينظر من خلالها الشاعر إلى الجلبة والصخب المحيط الذي يطارده، واضعا الإصبع على الاختلالات التي تسند الشخوص المتصالحة مع النمط المألوف والسائد.

تحضر ملامح الكيان الشخصي في هذه اليوميات، بشكل صريح طافح بالبوح؛ كأن هذه المذكرات رصد للأحداث التي تمر عبر الذات، فتبدو التفاعلات والتجاذبات على قدر كبير من الوضوح

غدت الذات المحكية كحمولة في قالب لغوي رائق يسند المتخيل الشعري في الصياغة ؛ فامتد ذلك لسرد الأحداث أو قل النفس الشعري في السرد

أفق «يوميات» أبي القاسم الشابي

أردت من خلال هذا المبحث، التركيز على غربة الذات ضمن أحداث المذكرات ؛ إنها ذات وحيدة وواحدة تسند تذمرها من اليومي، في نفس ملول ساخر، منتصرا للعمق والماوراء كقيم جوهرية ندوسها وننحرها يوميا في غمرة الوقائع والأحداث. تقول يومية الأربعاء 1 جانفي 1930 : « في سكون الليل، ها أنا جالس وحدي، في هاته الغرفة الصامتة إلى مكتبي الحزين، أفكر بأيامي الماضية التي كفنتها الدموع والأحزان..وأستعرض رسوم الحياة الخالية التي تناثرت من شريط ليالي و أيامي، وذهبت بها صروف الوجود إلى أودية النسيان البعيدة النائية..ها أنا أنظر إلى غيابات الماضي، أحدق بظلمات الأبد الغامض الرهيب. « 5. إنها ملامح رؤيا يمكن نعتها هنا بالمأساوية ؛ وإن كانت هذه الأخيرة سمة الشعراء الإشكاليين. لكنها تختلف وتتنوع من شاعر إلى آخر، تبعا للمداخل والانشغالات الإبداعية والفكرية. الشابي كان يحول مقروءه إلى تجارب حياة، فغدا كل شيء يمر به يصيبه بتأملاته الحادة وأسئلته الحارقة التواقة لفضاء من الحرية والتمدد إلى أبعد ذرة في الوجود. هنا يصح أن نقر أن تأملاته في الأحداث المُذَوّتَة لا تقف عند هذا الحد ؛ بل تستحضر مرارا أسئلة الوجود كحقائق ينبغي تنزيلها عبر سياقات جمالية لكي تعاش وتستنهض هممنا وتستنفر حواسنا. نذكر هنا سؤال الموت وسؤال الجمال السرمدي والأسرار التي ينبغي هتكها درجا درجا في سمو متواصل. نفتح يومية السبت 4 جانفي 1930 : « فقد كنت أحس بروح علوية تجعلني أحس بوحدة الحياة في هذا الوجود، وأشعر بأننا في هذه الدنيا سواء في ذلك الزهرة الناضرة، أو الموجة الزاخرة، أو الغادة اللعوب لسنا سوى آلات وترية تحركها يد واحدة، فتحدث أنغاما مختلفة الرنات، ولكنها متحدة المعاني، أو بعبارة أخرى أننا وحدة عالمية تجيش بأمواج الحياة وأن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود. « 6

كثيرة هي الأحـداث التي مرت بالشابي، لها راهنيتها الآن ؛ وبالأخص ما يتعلق بالصداقة ووضعية الثقافي في اليومي.. أحداث تنطوي على الادعاء وعدم إيلاء الثقافي مكانته اللائقة ؛ نظرا لاستحواذ الرغبة الاستهلاكية ورصاص الإديولوجيا التي تنطوي على بعد ديماغوجي، عوض التحليل العقلاني التنويري. فالشاعر كفرد يعيش الأحداث بانفعالية ووجدانية نموذج للإنسان المناهض والمنفلت باستمرار دون الركون لخطاب الغبطة والاطمئنان. لذا، فحين يكتب رسائله، فإنه يوجه سهامه في اتجاهات المجتمع الذي كان يرزح تحت نير الاستعمار وينتظره الكثير، لينهض ويقاوم مقاومة لا تنتهي. وعلى هذا الأساس فمذكراته شبيهة بقصائده الفوارة، الممتدة في المكان والزمان.

على سبيل الختم

تدفع هذه المذكرات إلى التمعن من زاوية نظر الأدب، التي ترى أن هذا الأخير تعبير عن تجربة إنسانية. ولكن بأي معنى ؟ ولأي مرمى أو قصد ؟. طبعا التجربة التي لا تجعل الكتابة في مكان مفارق؛ بل في صميم المأزق الحياتي المنفتح والمثير للأسئلة التي تجد امتداداتها لدى الآخر.

أعتقد أنه تم نحت هذا المصطلح ضمن ما يمكن اعتباره تصادماً بين الأدب وبنيات السائد من أنساق مغلقة، وبالأخص منها البنية التقليدية التي تتمحور حول الثابت وتعيد إنتاجه بشكل اجتراري في صورة وظيفية واحدة. وفي هذا الصدد، وبعد تراكم كلاسيكي في الشعر والأدب العربي. جاء المنحى الرومانسي، الذي خاض صراعا، وسعى في زمنه إلى لعب أدوار بشكل فردي. وعليه، توزع الأدباء في العالم العربي والغرب، ضمن بحثهم الحثيث عن أفق آخر في الحياة والكتابة. فلم تكن إبداعاتهم تصويرا فوتوغرافيا

باردا لتجاربهم الحياتية ؛ بل مشبعة بتعدد مرجعي، وبالأخص منه ذاك المرتبط بالذات وحبائلها الداخلية كالصوفية وبعض مبادئها المندغمة في هذه « اليوميات « كوحدة الوجود ومبدأ الحلول.. والرومانسية في تشعبها المرجعي ومن تجلياتها السارية في تأملات الرسائل الشابية، نجد الطهارة وغربة الذات، والغوص في أسرار الوجود..ها هنا نلاحظ التوازي بين التجربة الحياتية والكتابة. فبقدر ما تسعى الكتابة إلى امتصاص اليومي ومعاناته، وبالأخص حدة المفارقات، فإنها تسوقه وتهذبه، لتطل من خلاله على الحياة والكتابة مرة ثانية أكثر صقلا وتشذيبا. فبدت هذه المذكرات مجسدة لمداخل الكتابة الشعرية لدى هذا الشاعر.

أكيد أن كتابة الألم المهذبة غير الصارخة والزاعقة، هي الوحيدة الكفيلة بخلق إنائها الراشح. فبقدر ما تبدو حياة المبدع مرتعشة وغير مستقرة على حال، تبدو كتابته كذلك كصفحات ألم وغوص عميق في سجوف الذات، وسفر لا ينتهي في أغوارها.

كثيرة هي مظاهر الألم الفردي والجماعي التي لم تعبر للأدب، نظرا لصعوبة معيشها وأثرها أيضا. أن تكون الكتابة متشربة بتعدد الأصوات والرموز والعلامات، لا يمكن أن تكون إلا كتابة مركبة، ولكنها تعرف نفسها وخيطها، أعني موجهة برؤى خلاقة. نعم يمكن للأدب أن يضيع حين تطغى وظائف الخطابات الأخرى، أو إقحام الواقع هكذا دون امتصاص أو استيعاب. في هذه الحالة، يتحول المبدع إلى خابط، يدفع بنصوصه دون إدراك معنى التخلق في المربع، المربع الجاذب وغير المتناهي العمق الموصل، أي الذي يسري في الأشياء ككينونة تنكسر معها الحدود والأسوار. اليوميات هاته تضعنا في قلب انشغالات المبدع، وتفتح أمامنا مختبره في الكتابة الشعرية. وتلك صناعة الكُتّاب الإشكاليين الذين يغدون بصنيعهم ذاك ملكا للإنسانية والجغرافيات الثقافية المختلفة. والشاعر أبو القاسم الشابي واحد من هؤلاء.

كتابة الألم المهذبة غير الصارخة والزاعقة، هي الوحيدة الكفيلة بخلق إنائها الراشح. فبقدر ما تبدو حياة المبدع مرتعشة وغير مستقرة على حال، تبدو كتابته كذلك كصفحات ألم وغوص عميق في سجوف الذات، وسفر لا ينتهي في أغوارها

هوامــش

اعتمدنا في هذه القراءة على يوميات أبي القاسم الشابي، الصادرة عن دار نقوش عربية، تونس، الطبعة الأولى 2009

1. نفس المرجع، ص 30

2. ن.م

3. ن.م

4. ن.م

5. ن.م

6. ن.م

عبد الغني فوزي

هوامش :

ـ «يوميات»، أبو القاسم الشابي، دار نقوش عربية، تونس، الطبعة الأولى 2009

1 ص 47 من كتاب « يوميات» الشابي

2 ص 30، نفسه

3 ص 27 28، نفسه

4 ص 54، نفسه

5ـ ص 9، نفسه

6 ص 25، نفسه



محمد مصطفى القَبّاج

فصوص الغائب

مُقاربات محمد عزيز الحبابي لأزمة القيم

في دول الشمال ودول الجنوب

في المُستهلّ لابدّ من الإشارة إلى أنّ مُريدي وتلامذة الفيلسوف المغربي محمّد عزيز الحبابي قَلّما أَوْلوا الأهميّة لجانب من الجوانب التي عالجها بعُمق، أقصد أزمة القيم، محاولة منه لفهم واقع مجتمعات العالم الثالث «ما بعد الاستعمار» (post colonials). ذلك أنّ الاستقلالات السياسية في المنتصف الثاني من القرن العشرين شكّلَت إصْرار الدّول المستعمِرة على ضَمان مصالحها الاقتصادية وهيمنتها اللّغويّة والثقافيّة وخاصّة الدّول الغربيّة، على أن تكون تلك الاستقلالات شكليّة لا ترقى إلى درجة التحرّر الكامل.

لقد تبلْور فكر "ما بعد الاستعمار" انطلاقاً من مؤتمر "باندونج" بدول عدم الانحياز سنة 1955 على يد مجموعة من المفكرين والأدباء والسّياسيّين الأفارقة والآسيويين باعتبار أن تلْكم الدّول تُشكّل عالما ثالثا (tiers monde) في مقابل عالم أوّل متقدّم يتبنّى الايديولوجيا الرأسمالية الليبرالية، وعالم ثانٍ متقدّم أيضا يتبنّى الايديولوجيا الاشتراكيّة الماركسية اللّينينيّة، وأضاف البعض وجود عالم رابع أكثر تخلّفا بدرجة تجعله أقرب ما يكون إلى البدائية.

التّوصيف الذي قام به الثّالثيّون (tiers-mondistes) للعالم كَكُلّ جعلهم يتوجّهون بالإدانة لدول العالم الأوّل المستعمِرة التي حوّلت الاستعمار التّقليديّ إلى استعمار جديد، ويُدينون العالم الثاني الذي عمل على أن يوسّع دائرة المُنْضَوين تحت لواء النظام الشيوعي السوفياتي الكلّياني (totalitariste) يفرض على عديد من الدّول حديثة العهد بالاستقلال تبعيّة إيديولوجيّة عمياء.

ينتمي محمّد عزيز الحبابي لتيّار مفكري «ما بعد الاستعمار». حين عاد إلى المغرب وقد أنهى دراسته الجامعية العليا في باريس وأكمل بناء تيّاره الشخصاني الواقعي الإسلامي، فُجِع فيلسوفنا بواقع الاستقلال الصّوري الذي رضي به قادة الحركة الوطنيّة التّقليديّة، وتفاعل في التّنظير لهذا الواقع مع المفكرين والأدباء والسّياسيّين الثّالثيّين الذين تَصدَّوْا لمعالجة نفس الإشكاليّات ومحاولة البحث عن البدائل من أَمْثَال (إيمي سيزير) و(ليوبولد سيدار سنغور)



وسمير أمين وإدوارد سعيد من الرّعيل الأول وعبد الله العروي وعبد الكبير الخطيبي (مبدع مفهوم النّقد المـزدوج، نقد الذّات ونقد الآخر) وسليمان بشير دياني مُنظّر فكرة الهجانة المتولّدة عن التباسات مفهومي الكونيّة (l'universalisme) والـخـصـوصـيّـة (particularisme). ما يميّز محمد عزيز الحبابي عن كل هؤلاء، باستثناء تيار الزنجية (négritude)، هو اتجاهه لصياغة فلسفة جديدة تجاوز بها تيّاره الشّخصاني الواقعي الإسـلامـي تحت مُسَمّيَات مترادفة : (فلسفة للغد - فلسفة من أجل الغد - فلسفة غدية - فلسفة غدوية - الغديّة) تحفّز العوالم الأربعة لتجاوز أوضاع العالم الرّاهنة في سبيل الإجهاز على التّراتبيّة بين الدّول، ووضع أسس جديدة للعلاقات الدوليّة مبنية على قيم التّسامح والعدل سعيا لإقرار السّلم العالمي.

بالنّسبة لمحمد عزيز الحبابي مُهمٌّ أنْ أَوضّح كون مريديه ودارسيه تنبّهوا للقفزة النّوعيّة التي حقّقها من الفلسفة الشّخْصانية الواقعيّة إلى الغديّة (demainisme) من خلال كتابه المرجعي : (عالم الغد : العالم الثّالث يتّهم) 1، واضعاً فيه الأسس النّظريّة والتّطبيقيّة لما أطلق عليه » أزمة القيم والنّماذج « .

سيكون من المفيد قبل الدّخول في صُلب التّحليلات التّفصيليّة لهذه القفزة الأيستميّة رسم صورة تقريبيّة عن شخصيّة الحبابي. ذلك أنه منتوج المؤسّسة التّعليمية العصرية في مغرب ما قبل الاستقلال، فَتكوينه الأساسي كان مزدوجاً تتواجد فيه عناصر الثقافة الغربية عامّة والفرنسيّة بخاصّة، إلى جانب الثّقافة العربيّة الإسلاميّة. بحكم هذه الازدواجية كان له إلمام مُبكّر بكبريات المدارس الفلسفية في الغرب الأوروبي والأمريكي، إلى جانب الإلمام



بالفلسفة العربيّة الإسلاميّة مُعزّزاً ذلك باطّلاع لا بأس به في علوم القرآن والسّنّة والفقه وأصـولـه واللّغة العربية وآدابها.

هـذا من جهة، ومـن جهة أخـرى كـان الحبابي ينتمي لتيّار سيّاسي غير تقليدي مـن جـرّاء انتمائه لحزب الشّورى والاستقلال، ومعلوم لدى الجميع أن هذا التّيّار كـان يـوفّـق بـين الثقافة الغربيّة والثقافة العربيّة الإسلاميّة، وينادي، وباقتناع راسخ، بأسبقيّة إرساء الخيار الـدّيمـقـراطـي تمهيداً لنيل الاستقلال السياسي والثقافي والاقتصادي، هذا المعطى هو الذي جعل الحبابي مفجوعاً عندما عاد إلى المغرب ليعاين حداثة معطوبة لم تستطع مع مرور السنين وإلى غاية العقد الأخير من القرن العشرين أن تتحول إلى حداثة سليمة وحقيقيّة يَحسِم أهلها في الفَصل بين مستلزمات المتَغيّر السياسي ومستلزمات المُتغيّر الدّيني.

ما يُحسَب للحبابي من جهة ثالثة، وإن كان البعض يُنكر عليه ذلك، أنّه أوّل من أدخل المغرب في الحداثة الفلسفيّة، بفضل كتابه الذي صدر عن المطبوعات الجامعية الفرنسية (P.U.F) سنة 1954 » من الكائن إلى الشخص : مبحث في الشخصانية الواقعية « ، أعتَبِره الكتاب المؤسّس للفلسفة المغربيّة المعاصرة، وكان علَى أساتذتنا في الفلسفة أن يَخُصُّوه باحتفالٍ بعد مرور نصف قرن على صدوره، لكنهم لم يفعلوا ذلك رغم تنبيهي لهم إلى ذلك.

بناء على هذه المعطيات المتعلّقة بالمُكوّنات الأساسية لشخص الحبابي لا أحَد يُمكنُه أن يتنكّر أو يُقلّل من قيمة إسهاماته. كما لا ينبغي أَن نتغافل عن دوره الحاسم في وضع اللّبنات الرئيسيّة لفلسفة من أجْل غَد الإنسانيّة جمعاء، انطلاقا من تحليلات مُعمّقة لضرورة القطيعة التامّة مع مُخلّفات الاستعمار بنقدٍ مُزدوِج لأزمات القيم

في الدّول المتقدمة حضاريا وعلميا وتكنولوجيّا، ولأزمات القيم في الـدّول المتخلّفة المُستهلكة لا المُنتجة للعلم والتّكنولوجيا.

في نصٍّ لمحمّد عزيز الحبابي حرّره في ثمانينات القرن الماضي أسهم به في مؤتمر انعقد بالنّمسا تحت شعار « فلاسفة ينتقدون أنفسهم « أقرَّ بأن تيّاره الشَّخصاني الواقعي الإسلامي غير مُنغلق وغير نهائي، لم يقل فيه كلمته الأخيرة، بل إنّه تيار غير مُكتمل (inachevé)، ومن ثمّة فإنّه على ضوء المستجدّات التي عرفها الواقع المغربي بخاصّة، وتفاعل هذا الواقع الثّالثي لبلد حديث العهد بالاستقلال مع إيجابيات وسلبيات حضارة الغرب الأوروبي والأمريكي، كان فيلسوفنا مضطرّاً لأن يتجاوز تيّاره الفلسفي غير المكتمل. هكذا فَحين ينتقد الحبابي نفسه، أي حين ينتقد فلسفته يلحظ أنه كثالثي مُلزَم بصياغة فلسفة جديدة، لأنّه وعَالمَه الصّغير يُعانيان مأزقا تاريخيا ينبغي التّفكير في الوسائل الكفيلة بالخروج منه.

يتساءل الحبابي ومن جديد : من أكون؟ ويُسارع إلى إجابة صريحة وهي أنّه - من وجهة نظر الغرب الذي ما يزال مُتشبّثا بذهنيّته الاستعمارية - ليس شخْصاً، إنه مجرّد كائن مُشَيّء (un être chosifié) تبعي يحتل المراتب الدّنيا من الكَرامة، وأنَّ الكيان السّياسي لبلده خارج التّصنيف، أي خارج الحضارة المعاصرة. يضيف الحبابي « مشكلتي ومشكلة كلّ ثالثي يتعاطى للتأمّل : أيّةُ مسؤوليّة على الفلسفة أن تتحمّلها تجاه المُتخلّفين المقْموعين وتجاه عالم من الدّول تتعارض مصالحها وتنخرها الشوفينية المقيتة والنّزعات الايديولوجية المتعارضة« 2. من الطّبيعي أن تضع الشّخصانيّة الواقعية – بشعار كرامة الشخص ومنطق الواقع – نفسها موضع التّساؤل لتتجاوز نفسها، وبالتّالي لتتجاوز وضع الاستعمار الجديد من أجل بناء غد أفضل لكل البشر. يؤكّد الحبابي وهو يحرّر كتابه المرجعيّ « عالم الغد« : « أن التشابكات المُتَتالية أدمجت عصر العقلانية في اللاّعقلانية، ولم تَـدَعْ لا للعقل ولا للأخلاق الوقع المُنتظر« 3. الفيلسوف الثالثي مُحَتَّم عليه أن يقول كلمته الجديدة ويخرج من دائرة من يتقَبّل كل شيء، حريصا على صيانة هُويّته، لأنَّ من يفقد هويته يفقد في نفس الوقت قدرته على الاختيار الحرّ.

لا يشكّ الحبابي أن أجَلَّ خدمة يستطيع الثالث أنْ يُقدِّمها للغرب الأوروبي الأمريكي هو أن يجعل من نفسه مرآة تعكس ظهر ذلكم الغرب، أي تعكس سلبيّاته وأزماته. إن هذه المهمّة الوجودية التي يتولاّها الثّالثيّون هي التي يَكْمُن فيها الاتّهام المُوجّه إلى الغرب ؛ طبعا الاتهام لا يعني الإدانة، فالقاعدة القانونية تقول : إن المتّهم بريء إلى أن تثبُتَ إدانتُه بالأدلّة الحَدَثيّة والشّرعيّة.

إنّ خطأ مفكري العالم الأول أنّهم « يجعلون من الإنسان فكرة، بينما الإنسان مَثَل (un idéal) يجب تحقيقه، لأنّه هو الذي يُنْجِب الأفكار ويُطبِّقها« 4. بهذا الاعتبار تقع الإنسانية في فوضى معيارية (cahot normatif) وأخلاقيّة هي السّبب المباشر لاختلال العلاقات الإنسانية. تأسيسا على هذه الأَوَاليّات يُمثّل كتاب « عالم الغد« فلسفة جديدة، والغد ليس هو ملك أحد، بل هو ملك للبشرية جمعاء. وليس من حقِّ الغرب أن يحتكر الغد لأنه مُتقدِّم علميا وتكنولوجيا، والحالة أنَّ هذا التقدّم يتسبّب في إزاحات متوالية للإجهاز على كل ما هو إنساني من حيث أنّه يجعل عصره « عصر أحداث لا عصر قِيم« 5. هذا التّوصيف للعصر هو الذي يُفسِّر إفلاس الأخلاق من جرّاء التّصاعد المُهول للعنْديّات، قيمة الإنسان في ظلّ هذا الإفلاس هي في ما يملكه لا في ما هو عليه من حيث إنسانيّته. لذا أصبح على كاهل الفلسفة أن تُكرِّس أنْسنة الكون.

يعود الحبابي – في هذا الصّدد – لتقييم ما يعانيه العالم الأول (الرأسمالي الليبرالي) من تَعِلاّت ؛ إنّه عالم التّبذير والأنانة الشوفينية وغياب التّضامن داخل مجتمعه ومع المجتمعات المُغايرة، إنّه عالم منغلق، لا يترك لأحد إمكانية امتلاك العلم والتكنولوجيا. يُعطي لنفسه الحقّ في ابْتِزاز خيرات وثروات العالم الثالث ليُصَدِّرَها لَهُ بأغلى الأثمان مما يُثْقِل كاهل اقتصاده وما يستتبع ذلك من المُعضلات

إنّ خطأ مفكري العالم الأول أنّهم «يجعلون من الإنسان فِكرة، بينما الإنسان مَثَل (un idéal) يجب تحقيقه، لأنّه هو الذي يُنْجِب الأفكار ويُطبِّقها»

في المُجمل يرى الحبابي أنَّ «على من يريد تهيئ غَدٍ للعالم أنْ يقتنع بأنّ عالم اليوم في أشدّ الحاجة إلى فلسفة جديدة تَسْتَسيغ مكتسبات الفكر المعاصر، وتتفتّح على المستقبل

الاجتماعية. مناخ العالم الأول مَوبُوءٌ بالكذب والمزاحمات، تُعزِّزُهما العولمة الكاسحة ورديفها التقدم في مجال تكنولوجيا المعلوميات.

الأخطر من كل ما ذُكِر أنّ العالم الأوّل أصبح هو المُتحكِّم في مصائر الكون برُمّته بعد موت الاتحاد السوفياتي، يعمل جاهداً من أجل اعتبار قِيَمِه قيماً كونيّة مُلزِمة باسم شريعة حقوق الإنسان ودعوى نهاية التّاريخ. هذا التحكّم المُعزّز بالعولمة الكاسحة أصبح يهدد الهويّات والثقافات والإجهاز على الخصوصيات. لقد نجح الغرب في تسويق صورة عنه كقُوّة قاهرة، وأن بقية العالم يجب أنْ تَسير وفق إرادته ورغباته ومصالحه، بحيث أصبح وعي الثّالثيّين مُطوّقاً بأحكام مُسبقة عن حَتميّة الغرب التي لا تُقهر، وأنّ على كلّ الدّول أن تركع أمامهُ ذليلة. إنه احتقار لم يعد مَقبولا باسم كرامة الإنسان. العالم الثالث مدعوّ أن يدرأ مكر التّاريخ الذي فرض الظّاهرة الاستعماريّة وآن الأوان لإعادة النّظر في العلاقات الدولية إرساءً للعدالة الكونيّة التي لا تفرّق بين أيّة دولة بمعايير التقدّم والتخلّف.

نعثر في كتاب » عالم الغد« على فقرات عميقة في دلالاتها مؤدّاها أن أوضاع «ما بعد الاستعمار» تستوجب الاهتمام، وبنفس القدر، بحلقات الزّمن أي الماضي وهو يمضي، والحاضر وهو يُعاش والمستقبل ونحن نحثّ الخُطَى نَحْوه ممّا يتيح استشرافا كيفيا معتمداً على الأحداث المتوالية في خط أفقي وترابطات رأسيّة تتيح رؤية غَدَويّة مُنهية عهد الهَيْمَنات السّياسيّة والثقافيّة والاقتصاديّة، وبزوغ عهد جديد تختفي فيه التّراتبيات بين العوالم الأربعة. إنّ هذا الاستشراف الكيفي من وجهة نظر الحبابي » منهجٌ علميٌّ لمعالجة نشاطات إنسانية قصد استخلاص عناصر مُتوقّعة تهم الإنسانية جمعاء« 6، وبالتّالي فإنّ الاستشراف الغَدَويّ يَتغيّأ أن يُصبح نسقا فلسفيّاً وأخلاقيّاً بعيداً عن ظروف المُزاحمات ونِفَاق الكذابين ونَيْر الهَيْمنات. إن مهمّة الفلسفة أن تحرّر العالم الأول من عُقده وعُنْجُهِيّته، وأن يجد له مخرجاً من أزماته المُترتّبة عن شعوره بالكمال المطلق، وبذلك سَيَتَمَكّنُ الثّالثيّون من إقامة سُلّم جديد للقيم يُجسِّر الهُوّة بين ما هو كوني وما هو محلي، بين ما هو شمولي وما هو خصوصي، أي أنَّ الفلسفلة الغَدَويّة » لن تُجَسِّدَ واقع التّطوّر الحالي فحسب بل لتُعطيه معنىً وتُوجِّهه نحو رقي مجموع البشريّة، فإذا كان التّاريخ يصنع الإنسان فإنّ النّاس هم الذين يصنعون التّاريخ« 7.

على الفلسفة الغَدَويّة أن تزرع في عقول جميع النّاس النّسبيّة عوض المُطلقيّة درءا لشيوع الوُثوقية بكل أشكالها وأنماطها، ذلك ما يؤسس لأخلاقيات الاعتراف وقَبول الاختلاف، فلا قيمة تكون مُضادّة لقيمة أخرى مُختلفة ؛ ومن الأكيد أن هذا الملمح التّسامحي يُجنّبنا الانهيارات المُحتملة ليس لجزء من الإنسانية بل للإنسانية جمعاء، هو احْتمال إذا ما تحوّل إلى حقيقة سيُؤدي حتماً إلى تَردِّي القيم. ومن المؤكّد أن ما يعرفه العالم راهنا من نزاعات مسلّحة وصراعات سياسية مردّه إلى هذا التردّي، وعلّته تَشبُّث الغرب بعقليّته الاستعمارية التي مازالت مفاعيلُها تُوجِّه أحداث التّاريخ.

في المُجمل يرى الحبابي أنَّ » على من يريد تهيئ غَد للعالم أنْ يقتنع بأنّ عالم اليوم في أشدّ الحاجة إلى فلسفة جديدة تَسْتَسيغ مكتسبات الفكر المعاصر، وتتفتّح على المستقبل. هناك مُهِمّتان لا تَسْتَطيع القيام بهما إلا فلسفة لا تخضع لأيّ نسق مُسبَق، فلسفة تَعتمد على شكٍّ منهجي يجعلها تضرب بالوثوقيّة عرض الحائط، سَوَاءً أكانت في العلوم الإنسانية أم في العلوم الطّبيعية. إن انقطاع الفلسفة عن التّأمّل النّظري المحض واكتفائها بنظرة مُجزأة عن الأحداث والأشياء سيَجْعلها تطأ الأرض وتتعلّم من جديد "المشي على الأرجل"، حينذاك ستفتح عينها جيّدا على مجموع واقع الإنسان – الكلّ، ولن تهمل العلوم الجديدة ولا الحياة الرّوحية في علاقتها مع الحكمة والتّقدّم. وأخيراً يجب على الفلسفة الغَدَوِيّة أن تسعى إلى تحقيق التّضامن العالمي

بالتّواصل البشري، وذلك عن طريق التّأمّل في التّاريخ العام بوصفه مجهودات من أجل تفسير مجموع التّجارب التي عاشتها الإنسانيّة في الماضي وإدراك سيرورة تطوّر الإنسان« 8.

هذه الرؤية تُبينُ أنّ الاستشراف الكيفي للغد لا يقطع مع الماضي والحاضر بفلسفة واقعيّة تُرسِّخ شَخْصَنة (personnalisation) الكائن البشري لتجعل منه إنساناً دون أيّ اعتبار للعرق أو اللّون أو المعتقد، تقوده في سلوكاته قيم الخير والجمال والحقّ، وتُعزِّزها القيم الهُويّاتيّة. مسار الشخص بمقتضى ذلك يكون أماماً دون إهمال ما هو خَلْفَه كسائق السيارة، هو مضطَرّ لأَنْ يُركِّزَ بصره على الطريق أمامه ولكن عليه أيضا أن يُلقي، بين الفينة والأخرى، نظرةً على المرآة العاكسة للخَلْف درءاً لحوادث السير التي يتسَبَّبُ فيها السائقون المتَعجِّلون أو الخارقون لقوانين السّير. إذن يكون » على الفلسفة الغدويّة أن تقود السّيْر الحثيث نحو الوحدة الشّاملة دون أن تُضحّي بالقيم لفائدة الوسائل، عليها أن تجعل من مجموع الثّقافات الوطنيّة، في تكاملها وتخاصُبها حضارة الغد« 9.

إن الثّالثيّين وهم يُعانون أوضاع التّهميش والتخلّف مُؤهّلون لإبداع رؤية تحرّرية تَفُكّ عُقدة الاستعمار القديم والجديد. وإلزام المستعمر القديم الجديد بأن يُغيِّر سلوكاته الأنانيّة المَصْلحيّة من أجل إقامة مجتمع متضامن منفتح ذي نزوع إنسي (humaniste)، بحكم أن سَاكنة العالم تمتطي قطاراً واحداً يهمّها بلوغ نفس الهدف. المهمّة الملقاة على القيادات الثّالثيّة صعبة بحكم » أن دور الانتلجنسيا ورجال السّياسة الثالثيين ليس هو استعطاف الغربيّين وإثارة مشاعرهم نحو بؤسنا الكبير، وليس التملّق لهم استجداء، إنّ دورهم مُساعدة الغرب عساه يؤمن بضرورة قيام تفاهم مُتبادَل فيتحرّر من كبريائه وغروره وأنانيّته ليصبح غرباً مَتفتّحا على الغير. إن ما تشعر به أوروبا وأمريكا الشّماليّة من كونهما غير محاطين بالعطف والحبّ يجعلهما يتألّمان ألما عميقا [...] فَلْنسَاعد الغرب على أن يُكوِّن نظرة جديدة عن نفسه وأفعاله وأوضاعه علّه ينهض من جديد. أمّا نحن فيكفي أن نعرف كيف نَسْتثمر إمكانياتنا من جديد كي نصبح من الروّاد والمناضلين في سبيل التّفاهم المُخصِب «10.

إذا أصر الغرب على إدامة هيمنته وجبروته ونزوعه الامبريالي فسينتهي به المطاف إلى تشييء القيم الأخلاقية والأعراف المحلية وسيجعل الثّالثيّين مُسْتَلَبين داخل الثقافات الأجنبية مُصابين بخلل يَكْتَسِحُ قيمهم » الحضارة "غربية" والثّقافة "غربية" والعلوم "غربية" والمعرفة "غربية" باستِثْناء نزعتنا لتقديس ديونيزوس التي تجعلنا نُنزِّهه عن كلّ نُقصان باعتباره رمزاً لعظمة الغرب المنتصر اليوم« 11. وإذا كان الثّالثيّون يُسهمون في إنقاذ الغرب فإنّ عليهم أن يمارسوا لُعبة القرن، أن يدخلوا عصر التّصنيع مُنتجين للعلم والتّقنيّة دون التّنكّر لقيمنا المحليّة التي تجعل منّا ما نحن عليه. عَلينا أن نتّخذ من اليابان نموذجا في التوفيق النّاجح بين الخصوصيات والقيم الكونيّة والإسهام الفعّال في إنتاج العلوم والتّقنيات إنه شعب أعطى الدليل على » أنّ فقدان شعبٍ مَا حقيقته يعني فُقْدانه لانْسجامِه الأنطولوجي« 12.

أن نعي كثالثيّين ماجريات الرّاهن هذا يعني أن ننظر إلى أنفسنا وكأنّنا مازلنا في عنفوان الشباب بوعْي دائم لما يَجِدُّ. ذلك ما يُحقّق الانسيّة الجديدة. إنّه حظّنا فعليّا أن نعرفَ كيف نُقدِّره ونُقَيِّمه لننقذه ونحافظ عليه بعيداً عن كل مَنْزَع عنصري وبخلق الظّروف الملائمة للتّفاهم والتّعاون الدّولي، دون هذه الرؤية الغدويّة سنظلّ نعتبر أنفسنا مهزومين لا قُدرة لنا على أن نكون في مستوى العصر ولا نَقْدِر على صياغة تَصَوُّرات لما سيكون عليه مستقبلنا القريب.

إذا أصر الغرب على إدامة هيمنته وجبروته ونزوعه الامبريالي فسينتهي به المطاف إلى تشييء القيم الأخلاقية والأعراف المحلية وسيجعل الثّالثيّين مُسْتَلَبين داخل الثقافات الأجنبية مُصابين بخلل يَكْتَسِحُ قيمهم

ما يميّز بين عالم الرّفاه في الغرب الرّاهن رغم الأزمات التي تواجهه، وبين عالم الفقر الذي يتفاقَم عند الثّالثيّين (حاليا 55% من الفقراء موجودون في إفريقيا) يُعمّق الهوة بين العالمين ويترتّب عَنْه الإخلال بالتّوازن الاقتصادي والاجتماعي. ومن الأكيد أنه في ظلّ هذا الوضع المُزري لن تَقْدرَ القيم المحلية على توجيه سلوكات الأفراد لتحلّ محلّها نزوعات العنف والأنانية والإجرام. بعد هذه التحليلات المعمّقة يتساءل الحبابي من جديد : هل هناك من حلٍّ ؟ الإجابة » ليس هناك حلّ سوى الإلحاح على ضرورة إيجاد بيداغوجيّة جديدة تستطيع أن تُحدِث تغييرات جذريّة ثقافيّة وأخلاقيّة وسيكولوجيّة« 13.

إنّ فيلسوفنا استطاع بفضل وعيه الحادّ لأوضاع وأزمات «ما بعد الاستعمار» سواء من حيث توالي الأحداث أو هشاشة القيم أن يَمُدّنا برؤىً نافذة تَنْبَني على جُماع تحليلاته وتأمّلات تياره الشخصاني الواقعي لرسم الملامح العامّة للغد الإنساني المشترك، فما يُشكّل الحلّ بالنّسبة للثّالثيّين يُشكل في نفس الآن الحلّ بالنسبة للعالَمَيْن الأول والثاني.

لقد أحسّ الحبابي بأن الحاجة ماسّة لمزيد من التوضيحات المتعلّقة بجوانب من رُؤيته الغدويّة فاتّخذ قراراً بإصدار سلسلة من الدفاتر الغَدَويّة لم يُمَكّنْه العمر سوى من إنجاز دفتر واحد اختار له كعنوان » أزمة القيم« 14 وهو عنوان دالّ جدّد فيه النّظر لموضوع يَقُضّ مضجع الإنسانية جمعاء بعوالمها الأربعة. ينطلق مُفكّرنا في هذا الدّفتر من التّأكيد على أنّ القِيمةَ معيار، عندما يَغيب يدخل القوم في متاهة الاختيارات بين ما ينفع وما يضرّ، بين ما هو شمولي وما هو نابع عن رغبة عارِضة. القيمة، إذن، غاية وجودية لبداهتها، إضافة إلى أنّها نمط ذهني وسيكولوجي وأخلاقي. الملاحَظ على المستوى الكوني لا تنفع في حالة فُقدان القيمة لا البدائل اللّيبراليّة ولا البدائل الاشتراكيّة وتبقى الأزمات القيميّة قائمة في العوالم الأربعة. إنسانيّة اليوم » مُتأزّمة لم تتمكّن بَعدُ من عقلنة أوضاع المعاصرة« 15.

من أجل وضوح الرؤية أكثر يَعْمدُ الحبابي إلى إيراد أمثلة على ما يسميه » الأزمات الأعلام« . المثال الأوّل هو انتشار وذيوع مسلك الكذب الذي يُحَوّل المجاملات إلى النِّفاق، ويصير هذا المسلك عائقا في طريق الحقيقة من جرّاء فقدان القدرة على التّمييز بين الصِّدق والباطل، وانعدام الثّقة في النّفس وبالغَيْر، » إنّ غياب القيم أو فتورها يزرع في كثير من الذّهنيات بذور عالم "ماغْليش" بمعنى اللاّمبالاة ممّا يُفكّك روح المواطنة وتسود الفردانية والأنانيّة« 16. عندما تعمّ الأنانيّة يَنغَلِقُ كل فرد على ذاته ولا يهتمّ إلا بمصالحه الخاصّة.

المثال الثاني هو انتشار المُزَاحمات والاحتكارات، والمزاحمة نسق ينطوي على خدعة ضدّ الأخلاق باسم حرية التّصرّف دون وازع أخلاقي سوى الحصول على أكبر قدر من الأرباح المادية على حساب الغير. لا يَنْجَح في المزاحمات إلاّ الأقوياء فلا قيمة تعلو على قيم البورصة. من طبيعة المزاحمات كذلك أنها لا ترحم ولا تراعي الصداقات ولا التّعاطف مع ذوي الدّخل الضّعيف حدّ الفقر.

إنّ المقاربة العلميّة لـ «ما بعد الاستعمار» لدى الحبابي تُبين بوضوح أنّ النّصف الثاني من القرن العشرين هو في الواقع قرنُ أزمات، قرْنٌ متأزّم ومُؤزّم، كلما احتدّت الأزمة انعكس ذلك على النّاس فيما يعتروهم من القلق والحصر والتُّوتر فَتَتَفَكّكُ عُرى التّواصُل والتّعاون والتّآخي. من يبحث عن أسباب هذه الأعراض المرضيّة يجدُها في أن » الأمم جميعا ضحية تصارع مُسْتَديم بين دول قويّة تتضخّم قواها باستمرار، ودول ضعيفة ينمو ويتضخّم تخلّفها بلا انقطاع، تَضَخُّمان في اتجاهين متعاكسين. فلا المتقدّمون سعداء بطاقاتهم وثرواتهم وعلمهم وتقنياتهم، ولا البؤساء قانعون بأحوالهم، الجميع مُتذمّر في عالم أنْهكته أزمات متجدّدة، باءت كل محاولات المصلحين بالفشل الذّريع، وكأنّ لعنةً حاقت بالإنسانيّة تعوقها عن السّلم، وتُذكي الأنانيّات والشوفينيّات« 17.

إنّه عالم بلا أمن ولا مساواة يقاس الأفراد بثروتهم وسلطتهم، وتـوزن الـدول بقوى التصنيع وما تنتجه من الأسلحة ووسائل الدّمار، أما القيم الكونيّة أو المحلّيّة فقلّما يكون لها مفعول خارج الشّعارات. في اعتقاد الحبابي أنه كَبُر جرم الأخطاء والأغلاط في حقّ القيم فأُقبِرت قيمٌ وعُلّقت أخرى في متاحف كلاميّة. » لقد يئست الشعوب من اللّيبرالية، فبعد أن نمّت هذه وعي الأفراد بالذّات وبالكرامة، وبلورت حقوقهم أمست تَسْلَخُهم عن إنسانيتهم، بزراعة الشوفينية والفردانية والحسد والحقد، فانطلق البحث عن البديل فإذا بالاشتراكية تحمل مشعل التجديد، وتُبشّر بالغد الزّاهر. في المجتمع العادل المنفتح والمؤنْسَن [...] عُدّتْ لديها

الروحانيات أُفْيوناً، وظهرت طقوس "عبادة الشّخصية" فتوقَّف تَشَخْصُنُ أجيالٍ وتفرْقَع الأمل الكبير« 18.

إلى متى، إذن، سيطول التردّد بين ليبرالية مُكترثة بآلام أغلبية البشر وبؤسهم، وبين اشتراكية حالمة حائرة بعد أن وُئِدَتْ حرّيّة الاعتقاد وجُرِّدت الشخصية عن بُعْدَيْها الفكري والروحي ؟

لابدّ من التّفكير في بدائل تَحُلُّ عُقَد العوالم الأربعة في أفقٍ إنسيةٍ لا تعرف الفوارق بين الدّول والشعوب، تَستقيم بها أحوال المجتمعات في توازن تامّ بين ما هو كوني من القيم وما هو محلّي منها. في اعتقاد الحبابي أن العالم في المستقبل سيكون أفضل مما كان عليه في الماضي وما هو عليه في الحاضر إذا تفاعلت المادّيات مع الرّوحيّات تفاعلا إيجابيّاً يَحُول دون أن تفقد القيم الإيجابيّة وظائفها في حياة الأفراد والجماعات، هذا بالنّسْبة لفيلسوفنا يَدلُّ أَنَّ » الإيمان أساس من أُسُس العالم لا تعصّب فيه ولا جمود« 19. والمقصود بالإيمان عقائد أديان التّوحيد التي ينبغي أن تَتعاضدَ لكنْ في توجّه تنويري عقلاني بعيداً عن السلفية وبعيداً عن التصوّف سنيا أو إشراقيا : » إنّ الميزة الكبرى لقيم الدّيانات الإبراهيمية هي كونها تتجذّر في إيمان يُخوِّلها أن تُجابه من ذاتها وبذاتها الانحرافات... يعني هذا أن من طبيعة الإيمان أن يجعل الضمير يقظاً أبدا« 20. لا فائدة من التّمادي في التّوجّه إلى الغرب في وقت أصبحت فيه بيداغوجيته وفلسفته وأخلاقه ومنطقه جميعها موضع التّساؤل وأخذت تتخاذل في مجتمع الرّفض والتمرّد.

هذه النّظرات الحكيمة عَمّقَت الأفكار التي تناولها الحبابي منذ سنة 1961 في كتابه » من المنغلق إلى المُنْفَتح« 21 وهو عبارة عن أحاديث في الحضارة والثّقافة جامعها الدّعْوَة لإعادة التّوازن في الحضارة الإنسانية نحو الأرقَى. وقد تأكّد مع الغَديّة أن الشخصانية الواقعية الإسلامية تيار يجمع بين التّفلسف والنّضاليّة، وهو في نفس الوقت مجموع نظريات ومواقف من أجل بعث نزعة إنسيّة جديدة وبذلك » تَكْتَسِبُ فلسفةُ قيمة الإنسان، وقيمةُ فلسفة الواقع والعمل قُوّتها، أي ستصبح تحريرا لطاقات الإنسانَ وقدراته ومهاراته« 22وكم كان الحبابي مُوفّقاً حين كتب » نُفضِّل مجتمعا شخصانيّا لا يُطفِئُ فيه نورُ العقل انطلاقةَ القلب، حيث يتوفّر الرّقيُّ والعدالة والسعادة للإنسانية جمعاء، وعلى جميع النّاس أن يعملوا دائما لأن يكونوا كُرماء ورُحماء، وأن يتعاون الجميع من أجل سعادة الجميع وإعادة تقييم الإنسان مستقلاً عن الاعتبارات القوميّة والجنسيّة والدّينيّة« 23.

في المختتم أؤكد ما قلته في دراسة سابقة أن الحبابي فكرٌ مُتطوِّرٌ يتعامل مع الزمن المستمر عبر حلقاته المتصلة : الماضي والحاضر والمستقبل، ذلك ما يقصده بالمفهوم الذي أبدعه وهو » الحَيْنونة« (l'entrain de =) الذي يُسعفُ في إنجاز وَثْبة ايستميّة لها من المؤهّلات العقليّة ما يُمكِّنُها من استشرافِ غد لكل الإنسانية لإنقاذها من الأزمات التي يواجهها المُتَقدِّمُ والمُتَخَلِّف من العوالم الأربعة على حدٍّ سواء. إن لفكر محمد عزيز الحبابي، راهنيّة وله جاذبية أخّاذَة، وهو يعالج ما تعانيه الإنسانية من أمراض مُزمنة لن تنفع فيها إلا الأدوية النّاجعة ذات المفعول القَوِيّ.

هوامش

1 صدر هذا الكتاب في أصله الفرنسي سنة 1980، بنشر مشترك لدار الكتاب بالدار البيضاء ودار شيربروك بمونريال. أما ترجمته العربية فقد صدرت سنة 1991 عن مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت.

2 عالم الغد، نفس المرجع، ص 9.

3 عالم الغد، نفس المرجع، ص 17.

4 عالم الغد، نفس المرجع، ص 30.

5 عالم الغد، نفس المرجع، ص 94.

6 عالم الغد، نفس المرجع، ص 24.

7 عالم الغد، نفس المرجع، ص 162.

8 عالم الغد، نفس المرجع، ص 205.

9 عالم الغد، نفس المرجع، ص 210.

10 عالم الغد، نفس المرجع، ص 219.

11 عالم الغد، نفس المرجع، ص 123.

12 عالم الغد، نفس المرجع، ص 146.

13 عالم الغد، نفس المرجع، ص 225.

14 م.ع. الحبابي، دفاتر غدوية : القسم الأول، أزمة القيم، دار المعارف، القاهرة، 1991.

15 دفاتر غدوية، نفس المرجع، ص 12.

16 دفاتر غدوية، نفس المرجع، ص 14.

17 دفاتر غدوية، نفس المرجع، ص 21.

18 دفاتر غدوية، نفس المرجع، ص 34.

19 دفاتر غدوية، نفس المرجع، ص 77.

20 دفاتر غدوية، نفس المرجع، ص 78.

21 صدر هذا الكتاب في أصله الفرنسي، سنة 1961، أمّا ترجمته العربية فقد نشرتها في القاهرة مكتبة الأنجلو مصريّة، سنة 1973.

22 من المنغلق إلى المنفتح، نفس المرجع، ص 5.

23 من المنغلق إلى المنفتح، نفس المرجع، ص 22.

المُثقَّف خَميرَة نظِيفَة..

محمد عزيز لحباي

أشعل إدريس سيجارةً، وراح يذرع الغرفة جيئة وذهاباً، وهو يتحدّث بصوت جَليٍّ عن القِيَم والأخلاق، وعن السلوك... وانتقل به الحديث إلى ما يقع فيه بعض الشبان من موبقاتٍ وتَهَوُّر... كان عظيم قد تلملم في كرسيه، مهْمُوماً شارداً، وشفتاه تمتعان طرف السيجارة بِنَهَم وشَرَه. من العسير أن نعلم إذا كان عظيم يُصْغي لِما يَنْطِقُ به إدريس، أم يُلاحِقُ خيالاته ويَتِيه وراء شُرُودِه، ولم يَفُتْ إدريس أن يرى مدى ما يتخبّطُ فيه من قَلَقٍ وتَشَتُّتِ الشَّخْصِيَة. وبعد أن مَضَغَ آخِرَ كَلِماتِ حَديثِه، أرْدَفَ، مُتَوَجِّهاً إلى عظيم:



- وَعَدْتَنا، مُنْذُ لَحظاتٍ أن تُحَدِّثَنا عن المُثَقَّفِين... هيّا، فنحن آذانٌ صاغيَةٌ... ولكن، عَلَيْكَ أن تَلْتَزِمَ الجِدِّيَة وتَبْتَعِد عن التَّعْمِيم والمُبالَغَة. أليس كذلك ياسيِّدَتِي؟

تَرَيَّثَتْ عزيزة في الجواب، ثم رفَعَتْ رأسها، والاحمرار يصبغ خدّيْها، وقالتْ، وهي تجمع بعدُ كامل انتباهها:

- عم. ماذا قلتم ياسيِّدي؟ إيه من هو المثقف الحقيقي..!

نهض عظيم وجمع رماد سيجارته عن الأرض، ورمى بها في المِنْفَضَة، ثم أخذ يتحدّث:

- المثقف الحقيقي في، نظري، هو من يعي أنه يجب عليه أن يقوم بتعميم الثقافة ونشرها. ورسالة الثقافة الأولى هي مُساعدَة بني الإنسان، على السواء، كي يتفَهَّمُوا ذواتهم، ويكتشفوا ما فيهم من طاقات وقوى. وبذلك يُساهم المثقفون في بناء صَرْح التَّفاهُم بين الشعوب والتواجُد السِّلْمي البنّاء. فواجب المثقف، إذن، خطير! إنه العامل الأساسي على تطوير عقلية ومفاهيم مواطنيه، ليدفع بهم في أجواء حياة أفضل، ومستقبل زاهر بسّام، في كل المجالات.

توقَّف عظيم عن الكلام، كما توقّف عن المَشْي، وأخفى بصره نحو الأرض، لتجتمع أفكاره وليتأمّل. وبعد فترة، رفع رأسه، وتوجّه نحو عزيزة، بعبارات تسابَقَتْ فيها حركات اليَدَيْن مع الألفاظ:

- إن ما أبْدَيْتُه هو أيضاً نفس رأي السيدة عزيزة. فلقد سبق لها أن حدَّثَتْنا عنه. إنّ حب الوطن وحب الإنسان سيبقيان حُبّاً أفلاطونياً، والثقافة العالية خيالات وأحلاماً، إذا لم يصر المثقف خميرةً نظيفةً في المجتمع، وشعوراً ناقداً، يُماشي التاريخ.

عن رواية «جيل الظمأ»، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الرباط 1982 [ص 124 ـ 126]



نجيب العوفي

محمد الخمَّار الكنُّوني

جَمْرَةٌ تَحْتَ رَمَادِ هِسْبِيرِيس



يُحيل اسم محمد الخمّـار الكنُّوني على الفَوْر، إلى (رماد هسبيريس)، عنوان ديوانه الفَرْد – الفَرْقَد الصادر عن دار توبقال سنة 1987. ويُعدّ من أهمّ الأعمال الشّعرية التي أنْعَشَـتِ الحداثة الشّـعْريةَ المغربية في بواكير ربيعها. ويُوضّح الشّـاعـر في مُسْتَهلّ الديوان أن أغلبَ نُصوصه كُتب بين 1965 و 1972، بما يجعل الشّـاعرَ ضمن الطليعة الأولى للحداثة الشّعرية المغربية. وهو الديوان الذي ضَمَّ ولَـمَّ خُلاصَـة التجربة الشّعرية للشّاعر خلال رحلة حياته القصيرة التي أَفَلَتْ سريعاً قبل الأوان، قبل أن تكتمل القصيدة ويستوي العَزْف.

من هنا يبدو الخمّـار بحقّ، قصيدة لم تكتمل وموْعِـداً لم يُمْـهِـل، ولم يكن وصْلُـه إلا حُـلُـماً في الكرى أوخِـلْـسَـةَ المُخْـتَلِسِ، كما قال نَـجِيُّه وصاحبه أبو البقاء الرّندي.

وبالمناسبة، فقد كان الخمّار أستاذاً مُبرّزاً للأدب الأندلسي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. والأشياء الجميلة دائماً، تمضي سريعاً لا يدوم على حالٍ لها شَانُ. يرحل الشّاعر، لكنه يظلّ حاضراً في شعره.

وهسبيريس، هي ذاكرة الخمار الشّعرية واستعارتُه الوجدانية–الثقافية. هي أيْقونَتُه الشّعرية الأثيرة.

> الخمَّار بحقّ، قصيدة لم تكتمل وموْعِداً لم يُمْهِل، ولم يكن وصْلُه إلا حُلُماً في الكرى أوخِلْسَةَ المُخْتَلِسِ، كما قال نَجِيُّه وصاحبه أبو البقاء الرّندي

وحدائق هسبيريس للعِـلْـم ووَفْق المُتَخَـيَّل الأسطوري–التاريخي، كانت تقع في شمال المغرب على شاطيء المحيط الأطلسي في حوض اللّوكوس، غَمَرَتْها مياه البحر في تسونامي قديم فأمْسَتْ في خبر كان.

ومن عظمة الخمار الشعرية، استحْضارُه حدائق هسبيريس التاريخية–الأسطورية مُتّكأً ومَرْجِعاً مجازيا لتجربته الشّعرية.

معنى هذا، أن الخمار وهو ابن القصر الكبير المدينة المُتاخمة لحدائق هسبيريس على شطّ المحيط، كان « يُـمغْرب « تجربته الشّـعرية ذاكرةً واستعارة، ويمْتَحُها من مُحيطه وهو غائص في هموم وشجون هذا المحيط.

إن هسبيريس عند الخمار، هي مُعادل تاريخي–أسطوري للوطن، وهو ينتقل من يَدٍ لِيَدٍ ومن لِصٍّ لِلِصّ.

فهو أحد المؤسّسين الأكْفاء والأُصَلاء للقصيدة المغربية الحديثة ولمشروعنا الثقافي الحديث بعامة. وأحد الأساتذة الرّواقيين بجامعتنا المغربية منذ أواسط الستينيات من القرن الفارط

من يد ليد تنتقل هذي الحقول : تُراباً هواءً وماءً

وما بين لصّ قديم ولصّ جديد تحوّل تُفّاحُها الذهبي.

فهل كان ذلكمو قَدَراً وقضاءً ؟

....

هي الشَّجر المُسْتباح لمن يعْبرون

هي الثّمر المستحيل لمن يـزرعـون.) [ص.56-55/ المتدارك].

مع صوت محمد الخمّـار الكنُّوني، وأصوات مُـجايليه الرّواد - الماهـدِينَ، أحمد المجاطي ومحمد السرغيني وعبد الكريم الطبال ومحمد الميموني وعبد الرفيع الجوهري وأحمد الجوماري والحسين القمري.. ومن جاورهم بإحسان شِـعْـريّ، كانت القصيدة المغربية تَـحْـفُر لنفسها مكاناً بَـهِـيّاً تحت شمس الحداثة الشِّـعرية العربية، وتَـنْغرِسُ في هُموم لحظتها التاريخية حتى السُّـوَيْـداء بلسان شعري مُـبين.. بعيد تماماً عن «لَغْو» ما بعد الحداثة الشعرية.

والشاعر الخمار من قبلُ ومن بعد، جاء الشعر مسكونا بهاجسه وندائه، واعيا برسالته، مُدجّجا بعُدّته وعتاده.

ولا بدْع، فهو أحد المؤسّـسين الأكْـفاء والأُصَـلـاء للقصيدة المغربية الحديثة ولمشروعنا الثقافي الحديث بعامة. وأحد الأساتذة الرّواقيين بجامعتنا المغربية منذ أواسط الستينيات من القرن الفارط، نَهَـلَـتْ من حِـياض معارفه وثقافته أفواج متعاقبة من الطلبة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. واكتسبت شعبة اللغة العربية بفضل وجوده وجهوده سَـنَداً رَكِـيناً، وعقلا مُـجدِّداً رصيناً، ومُـوَطِّـرا للطلبة خبيراً وحاضِناً.

كان الخمار مُبدِعاً في تدريسه، مبدعا في شعره، مبدعا في سلوكه وحركاته وسكناته.

وقد عاشرتُه عن كَثَب وعلى مسافة محسوبة، سواء داخل كلية الآداب بالرباط أوفي حيّنا المشترك، حسّان على ضفّة أبي رقراق.

وأقـترب من شخص الفقيد أكـثر، لأستكمل الخطوط العريضة، أو بالأحرى الخطوطِ الخلْفية لصورته.

والمَخْفي من الصورة ربّما، أدلّ على الصورة.

كان الفقيد مُتَوَحِّداً مُحبّا للعُزْلَة والخُلْوَة، عَزوفا عن الاختلاط والاجتماع، عَيُوفا عن الانْغَمارِ في الزّحام.

كانت له مملكته الخاصة، التي يَلُوذُ ويأْنَسُ بها، بعيداً عن ضوْضاء الحياة ومبَاذلها ومُناوراتها. وبعيداً أيضا عن لهْوها ولغْوها ولَيْلها.

ومن ثمّ، قَلّت صداقاته الحميمة-اليومية. ولم يكن يُخالط إلّا قلّة من الأصدقاء، وفي مقدّمتهم طالبه ومُريده الأستاذ محمد الوهّابي.

وقد كان حيّ حسّـان بالرباط في الفترة الذهبية-والمشحونة للخمار، هو حَـيُّنا المشترك المرموق، إبّـان السبعينيات الرائعة، الذي يضمّ نخبة تاريخية من الأسماء الأدبية والثقافية، أحمد المجاطي، أمجد الطرابلسي، علي سامي النّشار، رشدي فكّـار، موسى عبّود، أحمد الإدريسي، أحمد بنجلون، أحمد البوعناني، بشير القمري، محمد نورالدين أفاية، محمد الدّغمومي، إبراهيم الخطيب، إدريس الخوري، ميلود الأبيض، محمد الجفّان، عبد الله التخيسي، عبد الرحمان حمّـادي إلخ.. وكانت تتوافد على مقاهيه

كان الفقيد مُتَوَحِّداً مُحِبّا للعُزْلَةِ والخُلْوَة، عَزوفا عن الاختلاط والاجتماع، عَيُوفا عن الانْغِمَارِ في الزّحام.

إن عظمة و مأساة الشَّاعِر الأصيل، هي أنه يحمل بين جوانحه هُموماً وأشْواقاً لا يطيق حَمْلَهَا الجسد المكدود المحدود، و قد لا يُبالِي بها العالم السَّادِرُ في لا مبالاته و عجْرفته و بلادته

الصباحية والمسائية أسماء ثقافية وازنة. أذكر منها بخاصة، الأستاذين اللّسانيين أحمد المتوكل وعبد القادر الفاسي الفهري.

في سياق هذا المناخ الأدبي-السبعيني-الرباطي، كان الخمَّار الكنُّوني حاضِراً وغائِباً في آن.. يتحاشى القوم، أو يسعى بينهم على دماثة وحَذَر واحتراس.

وأزعم أن هذا السِّيَاج الخاص الذي ضربه الشَّاعِر على نفسه، وهذه الخُلوة التي اسْتطاب الإقامة فيها، كانا ضمن العوامل التي نَحتَتْ من وجدانه وجسده، وجعلته يحترق داخلياً بهمومه وشُجونه. فانْطَفأ سِراجُه قبل الأوان.

ذلك أنه لم يفتح لنفسه، فيما أزعم أيضا، نوافذ إغاثة وتَسْرِيَة تَصرفُ عنه أكْدار ذاته الحسّاسة ومرحلته الجيّاشة.

هكذا يبدو لي الشاعر، جَمْرَةً شعرية مُتّقِدَةً في الداخل. وسَمْتاً هادِئاً في الظاهر.

جمرة تحت رماد هسبيريس.

أقول (جمرة شعرية)، لأن الشّاعر احْتَرَقَ بالفعل بنار الشِّعر، واغْتَسَل بِنُورِه، وعاش مرحلته التاريخية بعُمْقِ وحساسية شاعِر كبير، لا تخفى عنه أدقّ الخَلَجَات وأرقّ الحركات والسَّكَنات.

إنه في هذا صِنْو لبدر شاكر السياب، وأمل دنقل، ومحمود درويش، وأحمد المجاطي.. ومَنْ على شاكلتهم من الشُّعراء الأُصَلاء.

إن عظمة و مأساة الشّاعر الأصيل، هي أنه يحمل بين جوانحه هُموماً وأشْواقاً لا يطيق حَمْلَهَا الجسد المكدود المحدود، و قد لا يُبالِي بها العالم السَّادِرُ في لا مبالاته و عجْرفته و بلادته.

و إذا كانت النفوس كِباراً / تعبت في مراها الأجسام.

و قد كانت نفس محمد الكنوني كبيرة حقّاً.

و كان عذابه الروحي – و الجسدي، كبيرا حقا.

نقرأ في (رماد هسبريس) ص:50:

غارِقاً في عرائش بَسْمَلَتِي وصلاتي،
أقولُ لكُم ولِنَفْسي : عذابِي الذي لا يُقال.
عذابي الكلام المجاز وأنَّ المقال استعارة
و أنَّ العَمَى، والرجال حروف عبارة
.. عائـداً كل يوم أنُوءُ بذاكرتي، ورَقي، ولساني، أنْزَعُ أقْنعَتي و أقول: لقد مَرّ يوم، فماذا أقول غَداً، لأَشُدَّ العيون وأُوري الشرارة. [المتدارك]

هو ذا عذاب الشَّاعر المُزْمِن، وسُؤاله الحَارِق الخانِق:
فمَاذَا أقولُ غداً لأَشُدَّ العيون وأُوري الشرارة؟!
و كيف السَّبيل إلى جَعْل الكلمة شَرارة، و ليس مُجَرَّدَ إشارةٍ أو عبارة ؟!

إنه يَنُوءُ بعذابَيْن و يصْطلي بجمرتَيْن، إذْ يُواجِهُ رَمَادين / رماد هسبريس، من جهة، ورماد الكلمات من جهة ثانية.

و المعادلة الصّعبة والمنشودة لذلك، هي كيف يمكن أن

وأزعم أن هذا السِّيَاج الخاص الذي ضربه الشَّاعِر على نفسه، وهذه الخُلوة التي اسْتطاب الإقامة فيها، كانا ضمن العوامل التي نَحتَتْ من وجدانه وجسده، وجعلته يحترق داخلياً بهمومه وشُجونه. فانْطَفأ بِسراجُه قبل الأوان

يتحوّل رماد هسبريس إلى نار حامية، تُطَهِّرُهَا مِنْ كُلّ الأَوْضَار و الأَكْدار، وتَـدْرأ عنها كلّ الهوامّ والخطاطيف.

تَدْرَأ عنها كل اللصوص والسّماسِرَة و المُخاتِلين.

و كيف يمكن في المقابل، أن يتحوّل رماد الكلمات بدوره إلى نار حامية، تُـشْـعِـل الحَـرائِـقَ في هسبريس التاريخ، وهسبيريس الشِّـعر معاً، لتطلع على أنقاضهما معا، هسبريس جديدة، هسبريس المفقودة والمنشودة ؟!

نقرأ في الديوان:

هسبريس، و ما حمَلَتْ من رمادٍ وماءٍ و بَرْقٍ وشيءٍ،

تُنادِيكَ باسْمِك

ريح السُّهوب و قد حَرَّكَت شَجَرَ النَّهْر

وجْه الغُبار و قد مَلأَتْه الكتابة،

شمسُ المحيط و ما لوَّنَت، من سفوح و غاب،

يَدُ الورق المُتساقِطِ فوقك غِبَّ المساء،

تُناديك باسْمِك،

هسبريس تُناديكَ باسمك في كل عام

تُذَبِّحُ أبناءَها وتقول :

من خلال الرَّماد رأيتُك ناراً،

فنارك فيك، فنارك فيك [ص.59. المتدارك].

بيْد أن هذا النداء المَهْدَوِيّ الحَارّ، لم يَلْقَ آذاناً، و لم يُحَـرِّكْ ساكِـناً، فلا التِّنِّينُ المرمري انتفض من رقدته، و لا هسبريس استعادت جذْوتها، ولا الكلمة استحالت شرارة.

و إذْ يحسّ الشَّاعِر بأنه يَنْفُخ في رماد، ويصيح في واد، يزداد الاحتراق في الدواخل ضِراماً. والاحتراق الداخلي، هو قدَر الشَّـاعِـر محمد الخمّـار ووقود شعره، كما هو قدر كبار الشُّعراء.

و إذا لم أحترق أنا، وتحترقْ أنت، فكيف يأتينا النور من الظلام، يقول ناظم حكمت.

و ينعكس هذا الاحتراق في (رماد هسبريس) كدَراً و حَنَقاً و سوداوية على مستوى الرؤية الشعرية، بل وعلى مستوى رؤيته إلى العالم ككلّ.

مما يجعل الطابع الرمادي-والجنائزي، هو المُسَرْبِل لهذه الرؤية والمُهَيْمن عليها.

ومن ثمّ يحضر رمز « الموت» بقوة بين ثنايا المجموعة، ويتناسل اسْـتِـعارِياً عبر نصوصها، جاعِـلاً من الديوان برمّـته مرثية لواقع الحال، و بكاء على الديار والأطلال.

و إن موت الشاعر في منتصف طريق العمر والشِّـعر، هو قصيدةُ قصائده، أو بيت قصيده. هو لَـحْـنُ قراره و عَصا تَسْيارِه بعد أن أنْـهَـكَـتْهُ مُـعاناة التّسيار والانتقال الشّاق من الرَّماد إلى النار، ومن النار إلى الرّماد، كعنقاء أسطورية لا تكفّ عن الترمّد والتولّد.

و كأنّ الموت، آخر المطاف، كان بلْسَماً و ترْياقا لهذه الأوجاع البروميثية، وسكنا و قرارا لهذه الرحلة السيزيفية.

و / كفى بك داء أن ترى الموت شافيا / و حسب المنايا أن يكُنّ أمانيا.

و لقد قُضي الأمر، يقول الشّاعر:

قد قُضِيَ الأمْرُ، وشُدّ باليَد المجهول

لم تَقْبلي رأسي إلا مقطوعاً

مِنِّي، فها أنا أذوق الحَرّ و الجُوعا

يشُدُّنِي الْتِواءُ ماءِ النَّهْر في المجرى،

أشْرَبُ ما يُمْحَى و أسْمَعُ الهُراء.

رأيتُ وَجْهَ العائدينَ الذَّاهِبين قبْلي

لا ينْبِسُون قَوْلا،

لا يصِفون ظلاً،

يحضر رمز «الموت» بِقوة بين ثنايا المجموعة، ويتناسل اسْتِعارِياً عبر نصوصها، جاعِلاً من الديوان برمّته مرثية لواقع الحال، و بكاء على الديار والأطلال

يا عائدين إن تقولوا،

أولا، فما يشُوقني الوصول،

هل ثمّ غير الرّمل ؟ [ص. -25 26. الرجز]

بلى، هل ثمّ غير الرمل، وغير الحر والجوع والرّماد، بعد أن قُـضِيَ الأمر وشُـدّ باليد المجهول، والتوى ماء النهر في المجرى، و استفحل المحو و الهراء.

كأنى به الشَّاعِر الرَّائي.

هو الذي رأى بعينه الباصرة، واقعه التاريخي-الكالح، ورأى بعين بصيرته، أعوام الرّمادة العربية، المُترعة بالفواجع والمواجع و المدامع.

من رماد وطُلول هسبريس الأسطورة، وهسبريس التاريخ، اسْتَوْقد لنا الشّاعِر نار القصيدة، واسْتَطْلَع هسبريس الشِّعْر، حدائق غُلْبا ورُطَبا جنيّا.

ذاك هو الجدل الغامر والباهر المُنْزَرِع في أحشاء (رماد هسبريس)، والمؤسّس لنصوصه و هواجسه و نظامه الترميزي، جدل الرماد و النار، و اليَباس والإزهار.

كل ذلـك، بلغة شعرية مسْكوكة بمهارة فائقة، مُـعجَـماً ونحواً و إيقاعاً ودلالةً، وجامعة في توليف نادر وباهر، بين الشفافية والكثافة، والسهولة و الامتناع، والأصالة والحداثة، وأيضا بين «المائية» و»النارية»، حسب ثنائيات كلود ليفي شتراوس الأنتروبولوجية.

مع هذه اللغة الشعرية، كان يحترق الشاعر محمد الخمار الكنوني، في صمت و معاناة وأنَـاة القديسين وأُصَلاء المبدعين، فهي جزء من نبضه و عصَبه و جسده.

يرحل الشُّعراء، ويبقى الشعر.

و في الشِّعر وحده، كل العَزاء والتّأْساء.

و رغم أنَّ ما تركه لنا الشاعر الناسك محمد الخمار الكنوني، هو ديوانه الرائع - الفرد (رماد هسبريس)، الذي يحتوي ثماني قصائد مطولة، هي من غُـرر شعره وتجربته الممتدة عبر ثلاثة عقود، فإن هذا القليل يغني عن الكثير، و يقدّم صورة مكثفة لتجربته الشعرية المكثفة، و ليس بالهذر طُوّلت خُطب الشعر.

ووسط رماد هسبريس البارد، تبقى جمرة الشِّعر مُتّقدَة و مُتَألِّقَة، تُعطي الحياة بعض دفْء و ألَقٍ، تعطي الحيَاة بعض الحياة.

- (هسبريس، غَدٌ في أُفول

أشْرَعَتْ بابها لِلُّصوص، تموتُ تزول

يدخل الزَّائفُون،

يخرج السَّارِقُون،

يَصْمُد الخادِعُون،

ينزل الكاذِبُون،

قُمْ، على حافَّة النَّهْر عَظْمُك جِلدُك لحمُك، ما زال غضّاً،

فإنك حَـيّ، فإنك حَـيّ). ص:58./ المتدارك

أجل أيها الشاعر، إنك حيّ.

رغم أنَّ ما تركه لنا الشاعر الناسك محمد الخمار الكنوني، هو ديوانه الرائع - الفرد (رماد هسبريس)، الذي يحتوي ثماني قصائد مطولة، هي من غُرر شعره وتجربته الممتدة عبر ثلاثة عقود، فإن هذا القليل يغني عن الكثير

محمد الخمار الكنوني / رماد هسبيريس - الطبعة الأولى 1987 - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء

قصيدة رمادُ هسبيريس

محمد الخمّارالكنوني

1 – زجْرُ الطّيْر

في العُبُور الأليم إلى الزَّمَن المُسْتَحيلِ
وتحت غُبَار المدَى والسِّنينِ
رأيْتُكُمُو، أُذْنا تسْرِقُ السَّمْعَ والكلماتِ
عُيوناً على الطّيْر هل سنحَتْ في المعَاهد أوْ برَحتْ
رايةً تَسْتَريح على حافَةِ النّهْر دهْراً
ولوْ تَسْألُونَ، لَقالَ السّبيلُ، العُبورَ العبورَ
من البَلَد المُسْتَظِلّ براياتهِ، وسُجُوفِ الذي كان لا مَا يَكُون..
ولوْ تُبْصِرون لمَا هتفَ المُرْجِفون، تبارَك هذا الذي مَشّيْنا

إذنْ لعَرفْتُم، لَقُلْتُم، أحَقّاً ؟ لهَان الذي لا يَهُون
ولو تقْدِرونَ، لأعْطيْتُمو الكُلّ، فالكلّ للكلّ، والبعضُ للبعضِ

لَكِنّمَا أنتُمو تأخُذون ولا تُؤخَذون..
قد رأيْتُكُمُو، ورأيتُكِ يا جنّةً من رمادٍ ووَهْمٍ، غَدَتْ فُرْجةَ الغُرباءِ
يُشيرُ الدَّلِيلُ إليها، يقولُ

هنا هبّتِ الرّيحُ دَهْراً، وما حَرَّكَت شَجَراً أو لَهيباً، وكانت فُصُولٌ وَمَرّ لُصوصٌ، قَضَوْا وطَرا من دِمَاها، وينتظر الآخرُون..

2 – تحوّلاتُ التّفّاح الذَّهَبي

أثْمرَتْ من حُدودِ المُحِيطِ إلى النَّهْر كلّ الحُقولْ

فارْتقتْ لغةٌ، ولُغاتٌ تَزولْ

حِينَما أزْهرتْ لم تَكُنْ لغة البَيْع والغَبْنِ قد بدأتْ

لم تَكُن كلماتُ السّماسرةِ ارتفعتْ

إنّما عبَرتْ لغةٌ هي بين الغِنَاء وبين الذّهولْ..

وصَلُوا، ليس للّونِ لونٌ ولا لِلعَبِير عبيرٌ

هل النّهر أخْضَرُ، هل نزل الثّلجُ في قِمم الغربِ، هل هَبَّت الرّيحُ ؟

ليس يَهمّ السَّماسِرَةَ العابرين.

عايَنُوها، أمَا انْخَسَفتْ من حِسابِهِمُو ؟

سَكَتُوا، وتكلّمتِ اللغة العاليةُ النّبرِ،

هذا لَكُم وعَلَيْكمْ، وهذا لَنَا وعلَيْنا.

سكَتْنَا وما تَتَكلّمُ أيّامُنا أوتقولْ.

(من يدٍ ليدٍ تنتقلُ هذي الحُقولُ، تُراباً، هواءً، وماءْ

وما بين لصّ قديمٍ ولصّ جديدٍ تحَوّل تفّاحُها الذهبيّ،

فهل كان ذلكمو قدَرا وقضاءَ ؟)

أبْحرتْ بالحُقول السَّفينُ

إلى أيْنَ ؟ لَيْسَ تُجيب العُيونُ

فلوْ أنّ هَذِي الحقولَ تقولُ، كُلوا جَسَدِي واشْرَبُونِي دماءَ،

لمَا كان حقّاً..

ولو أنها دُون أهلٍ – ينامون أو يجهلونَ –

لما كانَ حقّاً..

(هي الشَّجَرُ المُسْتباحُ لمن يعْبرون

هي الثّمرُ المُسْتحيلُ لمن يَزْرَعُون)

وما كان حقّاً، وقد نَزلتْ – في الموانئِ أو في الموائدِ -

فوق رجالٍ رأوْها، رأوْا رايةَ الوطنِ المستحيلِ عليها، بكوْا..

exporte du maroc إنّها إنّهم،

3 – شُجُونُ العرائش

عَضَّنا الدَّهْرُ، ها إنّنا من قديمٍ بعيداً عن البحرِ

نسمع كُلَّ غريبٍ، ونسأل عَبْر الغياهبِ ريحَ الفُصولْ..

آخرُ العَهْد بالبَحْرإذْ غيَّرَتْه السُّيولْ

آخِرُ العَهْدِ بالبَحْر إذْ لَوَّثَتْهُ المدينهْ

ليس في البَحْر شِبْرٌ فيُرْجَى وما لوّثته سفينهْ..

آخرُ العَهْدِ بالبَحْر إذْ أخَذَتْنا الغُزاةُ سبايَا

دفَعَتْنا إلى الشَّرْق،

ينْأَى المُحِيط وتُشْرِقُ أيَّامُنا من وراء مَرايا..

إنّه زمنٌ أطْفأتهُ السَّريرَةْ

فأطْفأها واسْتَحال رمَاداً، وما أشْعَلَتْهُ العَشِيرهْ..

أيّها البَحْرُ إنَّا حَمَلْناكَ فِينا نقيّاً، على البُعْدِ

بين الجُنُون وبين البُكاء،

أتمْسَح ما أنْزل السّوقُ فوق اللّسانِ، فإنّا اشترينا وبِعْنا

وما رسمته الحقولُ على الوجْه والظّهر من ألمٍ ونُدوبٍ

وما تَرَكَتْه المواخرُ في اللّحم من دَرَنٍ ووُحُولْ.. ؟

نحن في السوق أو في المواخر أو في الحُقولْ

جسدٌ أحرقته شُموسُ البراري،

وحاصره الوقتُ بين لُحوم العبيدِ وبين قُرون الوُعولْ..

4 – التّنّينُ المزْمري

هسبيريسُ، تُناديكَ باسْمِكَ، قُمْ أيّها الجسدُ المزْقرِيّ،

لقد دَقَّ كّلّ غريبٍ على بابَها، فانْتَفخْ بالدّماءِ

وحَرّكْ جناحيْك، اضرِبْ على حافَّة النّهر في سُفُن الغُرباءِ

هسبيريسُ، غَدٌ في أُفولْ

أشْرَعَتْ بابَها للّصوصِ، تموتُ تزولْ

يدخلُ الزَّائِفونْ

يخرجُ السّارقونْ

يصْعَد الخادِعونْ

ينزلُ الكاذبونْ

قُمْ، على حافَّة النّهر عظْمُكَ جِلدُكَ لحمُكَ ما زال غضّاً،

فإنّك حَيّ فإنّك حيّ..

هسبيريس وما حملتْ من رمادٍ وماءٍ وبرقٍ وشيءٍ

تُناديكَ باسمكَ،

ريحُ السّهوبِ وقد حرّكت شجرَ النّهرِ،

وجهُ الغُبارِ وقد ملأتهُ الكتابةُ،

شمسُ المحيط وما لَوَّنَتْ من سُفوحٍ وغابٍ،

يدُ الورقِ المتساقطِ فوقكَ غِبَّ المساءِ، تُنادِيك باسمكْ..

هسبيريسُ تُناديكَ باسْمِكَ في كلّ عامٍ، تُذَبّح أبناءَها وتقولْ،

من خلال الرّمادِ رأيتُكَ ناراً. فنارُكَ فيكَ فنارُكَ فيكْ..



ترجمة : نور الدين الزويتني

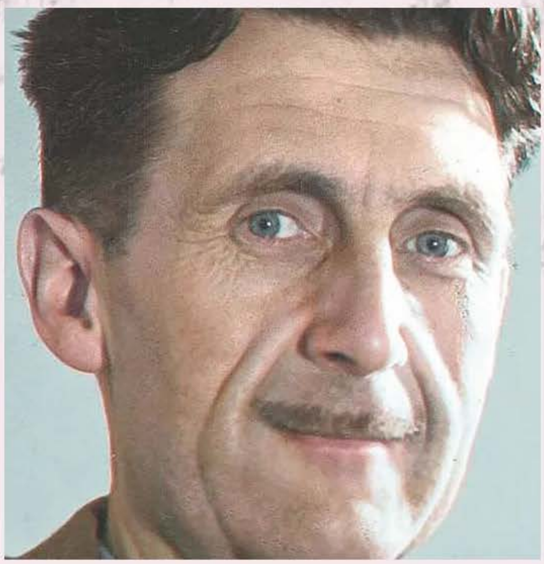
مراكش

| جورج أورويل

(كتب جورج أورويل مقالته الرائعة "مراكش" سنة 1939 خلال إقامته الاستشفائية التي استغرقت زهاء ستة أشهر بهذه المدينة. وقد أسالت هذه المقالة حبرا كثيرا خصوصا بين النقاد والدارسين المهتمين بالنقد الثقافي لدرجة أنها تعتبر اليوم متنا دراسيا في هذا الحقل، مثلها مثل الكثير من النصوص الشبيهة كـ"قلب الظلام" لجوزيف كونراد، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، و"أصوات مراكش" لإلياس كانيتي، وغيرها من النصوص).

عندما عَبَرَت الجثة، طار الذباب في شكل غَيْمَة عن طاولة المطعم واندفع وراءها، لكنه عاد أدراجه بعد بضع دقائق.

انْسَلَّتْ جماعة المُشَيِّعين الصغيرة - جميعُهم رجال وأولاد، ما من نساء -وسط السُّوق بين أكوام الرُّمّان وسيارات الأُجْرة والجمال، مُرَدِّدين ترتيلةَ نَحيبٍ قصيرة. ما يَجْتَذِبُ الذُّباب، هنا فعلا، هو كون الناس لا يضعون الجُثَث أبدا داخل توابيت، بل يَلُفُّونَهَا في خِرْقَة ويحملونهَا على نَعْش خشبيّ خشن فوق أكتاف أربعة أصدقاء. وحين يصل هؤلاء الى مكان الدَّفْن يحفرون حفرة مستطيلة يتراوح عمقها بين الثلاثين والستين سنتيما، ويرمون بالجثة داخلها، ثم يُهِيلُون فوقها بعض التراب الجاف المُتَكَتِّل الشبيه بطوبٍ مكسور. لا وجود لشاهدة قبر، أو اسم، أو أية علامة من أي شكل. مكان الدفن عبارة فقط عن تَلَّة يبابٍ هائلة، شبيهة بموقع بناء مهجور. ثم بعد انصرام شهر أو شهرين يتعذر على المرء التَّعرُّف بيقين عن المكان الذي دُفِنَ فيه قريبُه.



عندما تتمشّى وسط بلدة مثل هذه - بها مائتا ألف نسمة، عشرون ألف منهم على الأقل لا يملكون بحق سوى تلك الخرق التي تسترهم - عندما ترى كيف يعيشون، بل أكثر من ذلك كيف بسهولة يموتون، يصعب عليك مراراً التصديق بأنك تتمشّى بين كائنات بشرية. جميع الإمبراطوريات الاستعمارية تأسَّسَت في الواقع على هذه الحقيقة. الناس هنا ذوو وجوه بُنِّيَّة - إضافة إلى كثرة أعدادهم! هل هُم حقاً من نفس لحمك ودمك؟ هل لهم أسماء؟ أم هم مجرد نوع من الكائنات البُنِّية التي يصعب التمييز بينها، تماما كما النحل أو حشرات الشعاب المرجانية؟ هم يخرجون من الأرض، يعرقون ويعانون الجوع، ومرَّة أخرى يَنْحَدِرُون إلى قاع قُبُورٍ لا أسماء تميزها، وما من أحد بعد ذلك يلاحظ غيابهم. حتى القبور سريعا ما تتلاشى في التراب. أحيانا وأنت

تتمشى في الخارج سالكا طريقا يخترق أشجار التين الشوكي، تلاحظ كثرة الحفر والنُّتُوءات تحت قدميْك، ووحده شيء من التناسق في تلك النتوءات يجعلك تدرك أنك إنما تتمشى فوق هياكل عظمية.

كنتُ مرّة أُطْعِمُ أحد غزلان الحدائق العامّة.

فالغزلان هي الحيوانات الوحيدة التي تثير شهية الأكل وهي بعد حية، والحق أنه لا يمكن للمرء أن ينظر إلى أطرافها الخلفية دون أن تُساوِرَه صَلْصَةُ النَّعناع. يبدو أن الغزال الذي كنتُ أُطْعمُه أدرك ما كنتُ أفكر فيه، لأنني حتماً لم أَرُق له، رغم أنه تناول قطعة الخبز التي مَدَدْتُها له. طفَقَ الغزال يَقْضُم الخبز بسرعة، ثم أحْنَى رأسَه وحاول أن يَنْطَحَني، ثم قَضَم قَضْمةً أخرى ونطح من جديد. ربما كان يفكر أنه إن تمكن من إبعادي، فسيظل الخبز عالقاً بشكل ما في الهواء.

وضع حفّار عربي يشتغل في ممر قريب معْوَلَه الثقيل، وانْحَرفَ نحونا. جَال بنظره من الغزال إلَى الخبز، ومن الخبز الي الغزال بنوع من الدَّهْشَة الهادئة، وكأنه لم يشهد حُدوث أمرٍ مثل ذلك من قبل. أخيراً قال في خَجَلٍ باللغة الفرنسية:

"بإمكاني... أكل بعض ذلك الخبز"

قطعتُ له بعضاً من الخبز فَخبّأه بامْتنانٍ في مكانٍ سِرِّيّ تحتَ خِرْقَتِه. هذا الرجل هو مُسْتَخْدَم تابع للبلدية.

عندما تعبر حارات المِلّاح اليهودي، تأخذ فكرة عما كانت عليه غالبا حارات اليهود في القرون الوسطى. فالحكام المغاربة لم يكونوا يسمحون لليهود بامتلاك الأرض في مناطق محدودة، ثم بعد مرور قرون من نظير هذه المعاملة لم يعد اليهود يعبأون لأمر التزاحم. العديد من الأزقة عرضها أقل من مترين بكثير، كما أن المنازل منعدمة النوافذ تماما، والأطفال الرُّمْد يحتشدون بأعداد لا تصدق في كل مكان كما غيوم من ذباب. وهناك غالبا ساقية بول صغيرة تجري وسط الزّقاق.

في سوق المِلّاح، ترى أعدادا هائلة من العائلات اليهودية، يرتدي أفرادُها، جميعاً، أرْدِيَـةً طويلة سوداء وطوَاقِيَ صغيرة سوداءَ. يشتغلون داخل دكاكين مظلمة يَكْتَسِحُها الذُّباب، وتبدو مثل كهوف. هناك نجّار يجلس مُتَربِّعاً أمام مخْرَطَة من عصر ما قبل التاريخ، وهو يُدير بسرعة البرق أَرْجُل الكراسي في تلك المِخْرطَة. تشاهده يُشَغّل المِخْرَطَة بواسطة قوس في يده اليمني، بينما قدمه اليُسرى تتحكّم في الإزْميل. ولأنه قضى كل العمر جالساً في نفس الوضع، اعْوَجّت ساقُه اليُسْرى. بجانبه حفيدُه البالغ ستّ سنوات، مُشْتَغلا منذ تلك السِّن على أعمال بسيطة.

كنتُ ماراً فقط بدكاكين النَّحّاسِينَ، عندما رَمَقَني أحدُهم، أشْعَلَ سيجارة. وعلى الفور فوجئْتُ باندفاع مَسْعُور لليهود من كل تلك الحُفَر المُظْلِمَة حَوْلي. كان العديد منهم أجداداً مُسنِّينَ بلحًى رمادية طويلة، يصرخون كلهم طالبين سيجارة. بل إن أحد العُميان سمعَ في مكان ما خلف أحد الدكاكين شائعَةَ السيجارة، فجاء يَزْحَفُ نحوي مُتَحَسِّساً بيده الهواء. هكذا في حوالي دقيقة نَفَذَتْ عُلبة السجائر. أظن أن لا احد منهم يشتغل أقل من إثْنَتَيْ عشرة ساعة في اليوم، لذلك كانوا يرون في مُجَرّد سيجارة، ضرباً من الرفاهية المستحيلة.

ولأن اليهود يعيشون في مجتمعات مغلقة، فإنهم يشتغلون بنفس أنواع التجارة مثل العرب، باستثناء الزراعة. باعة الفاكهة، الخزّافون، الصاغة، الحدّادون، الجزّارون، عمال الجِلْد، الخيّاطون، السَّقّاؤُون، الحمّالُون – حيثما نظرتَ لا ترى سوى اليهود. هناك في الواقع ثلاثة عشر ألف منهم، يعيشون جميعا في حَيِّز لا يتعدّى بضعة هكتارات. لحُسْن الحظ أن هتلر لا يعيش هنا. هو ربما، مع ذلك، في طريقه. كما تُسْمَع الشائعات الخَسيسَةُ المألوفة عن اليهود، صادرة ليس عن العرب فقط، بل أيضاً عن الأوروبيين الأكثر فقراً.

" أجل يا صاحبي، لقد أخَذُوا مني عملي وأعطوه ليهودي. اليهود! إنهم حكام هذا البلد الحقيقيون، هل تعرف ذلك. يملكون المال كله، ويتحكمون في البنوك، المالية – كل شيء".

"لكن" قلتُ "أليس حقيقة أن اليهودي العادي، هو مجرد عامل يشتغل ساعةً من الزمن مقابل سَنْتٍ واحد؟ "

" أوه، ليس هذا سوى تمثيل! هم في الواقع مُرابُون، ماكرون اليهود"

بنفس المنطق، وقبل مِئَتَيْ سنة، كانت نساء مُسِنّاتٌ

فقيرات تُحْرَقْنَ بتهمة ممارسة السِّحر، هُنَّ اللواتي لم يكن يَسْعَفْهُنَّ السِّحر بشكل كاف للحصول على وَجْبَة طعام كاملة.

جميع الذين يشتغلون بأعمال يدوية لا تراهم العين بشكل كاف، وكلما زادت أهمية العمل الذي يقومون به كانوا أقل بُروزاً للعيان. مع ذلك تلاحظ العينُ صاحب البشرة البيضاء بوضوح تام. فإذا حدث في شمال أوروبا وصادفتَ فلاحاً يحرث الأرض، فأنت تُعَاودُ النظر إليه في الغالب مرة ثانية. أما في البلدان ذات الطقس الحارّ، في أيّما جهة جنوب جبل طارق، أو شرقي السويس، فاحْتمالُ رؤيته ضعيف جداً. لاحظت هذا الأمر مرات مُتعدِّدَة. ففي المشهد الاستوائي ترى العين كل شيء إلا الإنسان. ترى التُّربَة الجافَّة، شجَرَ التِّين الشَّوْكِيّ، النخيل، والجبل البعيد، لكنها دائماً تُخْطئُ الفلاَح وهوَ يَعْزِقُ حَقْلَهُ. هو بنفس لون الأرض، لكنه أَقل إثارة للاهتمام بكثير.

لهذا السبب فقط أصبح هناك إقبال على البلدان الفقيرة في آسيا و إفريقيا كوجْهَة سياحية. لن يفكر أحد قَطُّ في تنظيم رحلات رخيصة الِي الأماكن المنكوبة. لكن حيثما وُجِد البشر ذوو البشرة البنية، ففقرهم ببساطة لا يُلاحظ. ماذا يعني المغرب للرجل الفرنسي؟ بستان برتقال ووظيفة في خدمة الحكومة. أو ماذا يعني للرجل الانجليزي ؟ جِمال، قصور، نخيل، فيالق أجنبية، صواني نحاسية، قُطَّاع طرق. قد تعيش أعواما في هذا البلد دون أن تلاحظ أن حقيقة الحياة بالنسبة لتسعة أعشار الناس، هنا، هي صراع مَرِيرٌ بلا نهاية لانْتِزاع قليل من القوت من تُرْبَة عَصَفَتْ بها التَّعْرِية.

معظم أراضي المغرب جَرْدَاء جداً، إلى درجة أنَّ حيواناً بَرِّياً أكبر من حَجْم الأرنب لا يستطيع العيش عليها. مساحات شاسعة جداً كَانت تُغطِّيها الغابات، أصبحت يباباً لا شجرَ فيها، فيما التُّرْبَة شبيهة تماماً بِقطَعِ طُوبٍ مكسور. مع ذلك هناك نسبة كبيرة من الأراضي الفلاَحية بَذَل أصحابها جُهْداً مُرْعِباً في زرعها. كل الشُّغْل هنا يدوي. طوابير طويلة من النساء المَعْقوفَات الجسم كالحرف اللاتيني في شكله الكبير مقلوبا، يَشُقُّنَّ طريقهن ببطء عبر الحقول، وهُنّ يَنْتَزِعْنَ بأيديهن الأعشاب الشائكة، بينما الفلاحون يجمعون البَرْسِيم علفا للماشية مُقْتَلعِين إيّـاهُ ساقاً ساقا عوض حَصْدِهِ كاملا، ليقتصدوا بضعة سنتيمات في كل ساق.

المحراث عبارة عن شيء خشبي بئيس، خفيف الوزن جداً حتى ليسهل على المرء حمله على الكتف، مُزَوَّد في أسفله بقطعة حديد خَشِنَة تَقْلبُ التربة مُوغلَة إلى عمق عشرة سنتيمات تقريبا. إنه يُناسب قُدْرَة الحيوانات هنا. فعادة يَتِمُّ الحرثُ اعتماداً على حمار وبقرة مُقَيَّدَيْن إلى بعضهما البعض. حماران اثنان ليس لديهما ما يكفي من القوة. أما استخدام بقرتين فيكلف عَلَفاً أكثر. كما لا يملك الفلاحون مَسَالِفَ حديدية، هم فقط يحرثون الأرض مرّات عديدة في اتجاهات مختلفة، تاركين عليها أخاديدَ غير مستوية، ثم بعدها يستخدمون المعاول لتسوية كامل الحقل على شكل رقع صغيرة مستطيلة بغرض الحفاظ على الماء، إذ ليس هناك ماء كاف غالبا باستثناء يوم أو يومين من المطر إثر عاصفة مطرية نادرة. وبهدف الوصول إلى مجاري المياه الهزيلة في باطن الأرض، تُحفر قنوات بعمق10 او 13 مترا على طول حواف الحقول.

بعد كل ظهيرة تَمُرُّ مجموعة من النساء المُسنّات جداً على الطريق المُحاذي لبيتي، على عاتق كل واحدة منهن حِمْلٌ من الحَطَب. أجسادهن مُحَنَّطَة بفعل السِّنّ والشمس، ويَبْدين صغيرات الحَجْم. يظهر أن المرأة بشكل عام في المجتمعات البدائية تتقلّص إلى حَجْم طفل عندما تبلغ سنّاً معينا. ففي أحد الأيام مَرَّ من أمامي كائن مُسنّ ضعيف لا يتجاوز طوله متر و20 سنتيماً، وهو يَرْزَحُ تحت حِمْلٍ هائلٍ من الحَطَب. كان الكائن امرأةً أوْقَفْتُها ودَسَسْتُ في يدها قطعة من فئة 5 فرنكات (أكثر قليلا من رُبْع بنس). ردَّت عَلَيّ بأنّة حادَّة، بدَتْ تقريباً مثل صرخة، تَنِمُّ عن بعض امتنان وكثير من الدهشة. أظن أن اهتمامي بها بدا من زاوية نظرها انْتهاكاً تقريبا لقانون من قوانين الطبيعة. لقد قبِلَتْ وضعها كامرأة مُسنَّة، أو بعبارة أخرى كبهيمةً أثقال. فعندما تكون أُسْرَة ما في الطريق مسافرة، تُشاهد في غالب الأحيان الأب وابنه الراشد مُمْتَطِيَّيْن حمارين في المقدمة، بينما امرأة مُسنَّة تتبعهما على الأقدام حاملة المَتاع.

الغريب لدى هؤلاء الناس أن العين لا تراهم. فلعدَّة أسابيع، ودائما في نفس الوقت كل يوم، تمر مجموعة من النِّساء المُسنّات بمُحاذاة بَيْتي حاملات الحطب. ورغم أن صورتهن انْطَبَعَتْ في بؤبؤ عيني، لا أستطيع الجَزْمَ حقّاً أنني رَأَيْتُهُنَّ فعلاً. أكْوامٌ من الحطب فقط كانت تَمُرُّ أمامي –

هكذا كنتُ أرى المشهد. حدث مرة أن وجدت نفسي ماشياً وراءهن، وقد أثارت حركة حمولة الحطب في صعودها وهبوطها الغريب انتباهي إلى الإنسان الرَّازِح تحتها. ولأول مرة لاحظتُ الأجساد الضعيفة الملونة بلون الأرض، أجساد أُخْتُزِلَتْ إلى عظام وجلود، أجساد حادة الانحناء تحت ثِقْل الحمولة. حين كنت وَطِئْتُ أرض المغرب، لم تَكَدْ تَمُرُّ خمس دقائق، على ما أظن، حتى لاحظتُ على الفور الحمولة الزائدة على ظهور الحمير، وقد أغاضني ذلك الأمر. ما من شك أن الحمير تُعامل بفضاعة. فالحمار المغربي لا يتعدّى حجمه بالكاد كلبا من فصيلة سانت برنارد، لكنه يحمل أثقالا تُعْتَبَر، من منظور الجيش البريطاني، ثقيلة جداً حتى على بغل ارتفاعُه متر ونصف، كما تظل البردعة في غالب الوقت على ظهره لأسابيع عديدة. وما يثير الشَّفَقَةَ بشكل خاص هو أن الحمار أكثر الكائنات على الأرض طاعة، فهو يتبع سيده مثل كلب دونما حاجة إلى رَسَنٍ أو قَيْدٍ، ثم عندما، بعد سنين عديدة من الإخلاص في العمل، يسقط فجأةً مَيِّتاً، يرمي به صاحبه في خندق ما لِتَنْهَشَ كلاب القرية أحْشَاءَه قبل أن تبرد.

مثل هذا الأمر يجعل الدَّمَ يغلي في عروقك، في حين أن مُعاناة البشر بشكل عام لا تُسَبِّبُ ذلك. أنا لستُ بصدد كتابة تعليق، بل أثير الانتباه فقط إلى حقيقة ما. الأشخاص ذَوُو البَشْرَة البُنِّيَّة لا تراهم العين تقريبا. يمكن لأي شخص أن يَشْعُرَ بالأسف لأجل الحمار ذي الظهر المقشور، لكن يتطلب الأمر حادثاً ما حتى يتمكن نفس الشخص من ملاحظة المرأة المُسِنَّة الرَّازِحَة تحت حمولة العيدان.

كانت اللقالق تُحَلِّقُ شمالا، بينما الزُّنوج مُتَّجِهُون جنوبا – عمود غبار طويل، فرقة مُشاة، بطّارِياتُ مدفعية جبلية، ثم المزيد من المُشاة، أربعة أو خمسة آلاف رجل إجمالا، يسيرون على وَقْعِ الأحذية الثقيلة، وجَلْجَلَة العجلات الحديدية.

كانوا سنغاليين، أشد الزنوج سُمْرة في القارة الإفريقية، لدرجة يصعب معها أحيانا التعرف على مبتدأ شعر الرأس لديهم على مستوى الرقبة من شدة سُمْرَتِهِم. كانت أجسادهم البَهِيّة مُتَوارِيَة تحت بِذْلَة " الكاكي" الطويلة، بينما أقدامهم المضغوطة داخل الأحذية الثقيلة تبدو كَكُتَلٍ من الخشب، وكانت كل خَوْذَة مَعْدِن يرتدونها، تبدو أصغر على رؤوسهم. كان الجَوُّ حاراً جداً، والرجال وقد قطعوا مسافة طويلة يرزحون تحت ثِقْل حُزَم العُدَّة، فيما وجوههم السمراء الحساسة بشكل غريب تلمع عرقاً.

لَدَى مُرورِهِم أمامي اسْتَدَارَ نَحْوِي شاب زنجيّ طويل مُلْفِتاً نظري. لكن النظرة التي ألقاها عَلَيَّ لم تكن البَتَّةَ النَّظْرَة التي قد يتوقعها المَرْءُ. لم تكن نظرة عدوانية، أو مُزْدَرِيَةً، أو عابِسَة، أو حتى مُسْتَطْلِعَةً. كانت نظرةً زنجية خجولة وفَاغِرَةً، نظرةَ احْتِرام عميق في الواقع. وقد رأيتُ ما كانت تعنيه. هذا الشاب البَئِيس، الذي هو مواطن فرنسي، والذي بسبب ذلك تم سحبه من الغابة لينظف الأرضيات ويُصاب بعدوى الزُّهْرِيّ في الحاميات العسكرية، يشعر في الواقع بمشاعر الإجلال تجاه ذوي البَشَرة البيضاء. لقد لَقَّنُوه أن البِيضَ أسيادَه، وهو لم يتوقف يوما عن تصديق ذلك.

لكن هنالك فكرة واحدة تَخْطُر في بال كل رجل أبيض عندما يرى كتيبة سمراء تَمُرّ أمامه (ولا يهم بتاتاً بهذا الخصوص إن كان يعتبر نفسه اشتراكيا) "إلى متى يُمْكِنُنا الاستمرار في الضَّحك على ذُقُون هؤلاء الناس؟ كم يلزم من الوقت قبل أن يُوَجِّهُوا بنادقهم الوجهة الأخرى؟ "

الأمر غريب حقاً. كانت هذه الفكرة تَقْبَعُ في مكان ما من عقل كل رجل أبيض. كانت تقبع في عقلي، وعقول كل الناظرين من بعيد إلى المشهد، وعقول الضباط المُمْتَطِينَ صَهَوات خيولهم المُتَعَرِّقَة، وضُبّاط الصَّفّ البِيض الماشِين بين الصفوف. كان الأمر شبيها بِسِرّ نعرفه جميعاً، وكُنّا أذْكَى من أن نُفْشِيه. فقط الزنوج لم يكونوا يعرفونه. كان مشهد العمود الطويل من الزنوج شبيهاً تقريباً بقطيع ماشية، مسافة مَيْل أو مَيْلَيْن من الرجال المسلحين، صاعدين الطريق في سكينة، فيما الطيور البيضاء الكبيرة تُحَلِّق فوقهم في الاتجاه المعاكس مُلْتَمِعَة مثل قُصاصاتِ وَرَق.



ترجمة : عزيز الحاكم

أومبرتو إيكو في رسالة إلى حفيده

عِشْ أَلْفَ حياةٍ بإذْكاءِ الذّاكِرَة

أومبــرتو إيــكو



أومبرتو إيكو (5 يناير 1932 - 19 يبراير 2016) كاتب إيطالي متعدد الاهتمامات، صاحب مُصنَّفات مختلفة المواضيع، وبحاثة حداثي حقيقي. عُرِفَ لدى الجمهور العريض بروايتيه " اسم الوردة" و" بندول فوكو"، وحَظِيَ بالتقدير والاعتبار بوصفه لسانياً وجامعياً. هو أيضا مُدَوِّن أخبار خفيفة غالبا ما جُمِعَتْ في أَضْمومَاتٍ نثرية.

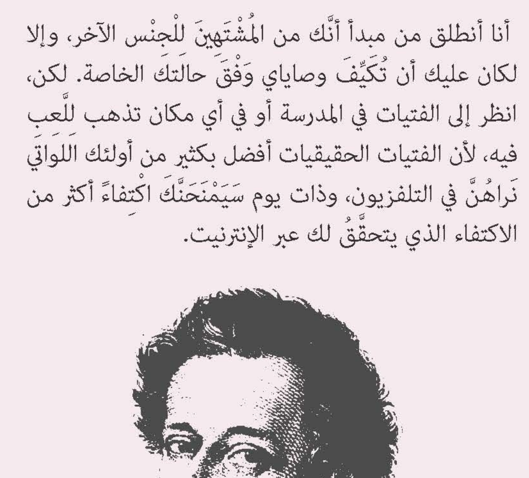
في هذه الرسالة، التي كُتِبَتْ بطلب من إحدى الأسبوعيات الإيطالية واسعة الانتشار، ونُشِرَتْ في يناير 2014، يُمَتِّعُنَا أومبرتو إيكو بأسلوبه الأليف والحكيم، في نفس الوقت، وهي بمثابة نسخة حديثة لرسالة غارغانتوا التي وجَّهَها لابنه بمَعْنى تربويّ إنساني. ويُقَدِّمُ لنا هذا النَّص تأملاتٍ حول الإباحية، والتكنولوجيات الجديدة، والسينما، والذاكرة والتاريخ. فهو بوَجْه عام، عبارة عن برنامج شامل، ومُرافَعَة حقيقيّة من أجل الثقافة.

حفيدي العزيز،

ما كنتُ أرغب في أن يكون لرسالتي هاته، التي أبعث بها إليك بمناسبة أعياد السنة الميلادية، صدًى أخلاقيٌّ، وأن تُرْغِمَكَ على سماع نصائح حول أشْباهنَا من البشر، وحول الوطن والعالم وأمور أخرى من هذا القَبيل. لو فعلتُ ذلك لما أصْغَيْتَ إليها، وحينما يحين وقت تنفيذها، (وتكون أنت قد بلغتَ سنَّ الرُّشْد وأنا في عدَاد الموتى)، سيكون نظام القِيَم قد تغيَّر، فتبدو لك وصاياي مُتَجاوَزَةً.

لذلك أردتُ أن أتوقَّفَ عند وصية واحدة، يمكنك أن تُنَفِّذَها الآن، وأنت تَتصفَّحُ هاتفك المحمول، لن أُثْنِيكَ عن ذلك، لا لأنِّي سأبدو بمظهر الجدّ المِهْذَار، بل لأنِّي، أَنا أيضا، أقوم بذلك. والأكثر من هذا أني أنصحك إذا ما صادفتَ بعض المواقع الإباحية التي تُظْهِرُ العلاقات الجنسية بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والحيوان، في وَضْعيات مُتَعَدِّدَة، فحاول ألا تُصَدِّق بأن الجنس يُخْتَزَلُ في ما يُقَدَّمُ لك بطريقة روتينية، لأن الأمر، هُنا، يتعلق بعملية إخراج لإجبارك على مُلازَمَة بيتك، وعَدَم الخروج لمشاهدة الفتياتَ الحقيقيات.

أنا أنطلق من مبدأ أنَّك من المُشْتَهِينَ للْجِنْس الآخر، وإلا لكان عليك أن تُكَيِّفَ وصاياي وَفْقَ حالَتكَ الخاصة. لكن، انظر إلى الفتيات في المدرسة أو في أي مكان تذهب للَّعب فيه، لأن الفتيات الحقيقيات أفضل بكثير من أولئك اللَواتي نَراهُنَّ في التلفزيون، وذات يوم سَيَمْنَحنَّكَ اكْتِفاءً أكثر من الاكتفاء الذي يتحقَّقُ لك عبر الإنترنيت.



الشاعر الإيطالي جياكومو ليوباردي

عليك أن تُصَدِّقَ من هو أكثر منك تجربةً، (ولو أنِّي لم أُشاهد الجنس إلا في الحاسُوب لَمَا وُلِدَ أبوكَ، ولما عَرَفْنَا لك وَجوداً). ومع ذلك فليس هذا ما كَنتُ أَوَدُّ أن أُحادثَكَ في شأنه، بل عن مرض أصاب جِيلَكَ، وحتى جيل الشباب الذي يَكْبُرُكم سِنّاً، أولئك الذين يدرسون في الجامعة : إنه فقدان الذاكرة.

صحيح أنك حين ترغب في معرفة من يكون " شارلوماني" أو أين توجد " كوالا لامبور" يكفي أن تضغط على مَلْمَس الإنترنيت لِيَكْشِفَ لك ذلك في الحال. افعل ذلك عند الضرورة، وبعدها حاول أن تتذكر ما قرأتَ، حتى لا تكون مُضْطَرّاً للبحث عنه مرة أخرى إذا ما شَعُرْتَ بالحاجة الماسَّة إلى ذلك في بحث مدرسي. واعلم أن الخطر يَكْمُنُ في ما يلي : ما دُمْتَ تعتقد أن حاسوبك بإمكانه أن يَدُلَّكَ على ذلك في أية لحظة، فَسَتَفْقِد الرَّغْبَةَ في حفظه.

سيكون الأمر في تلك الحالة كمن يريد الذهاب من شارع إلى آخر، فَيَسْتَقِلّ الحافلة أو المترو من دون تَعَب، (هذا شيء مريح جداً ، عليك أن تقوم به كُلَّمَا كُنْتَ على عَجَل)، ولذلك تظن بأنك لست في حاجة إلى المشي. لكنك إذا لم تَمْش بما فيه الكفاية، فستصبح شخصا محدود الحركة، كما يُطْلَقُ اليوم على من يُضْطَر للتنقل بواسطة كُرسيّ مُتَحَرِّك. حسنا، فأنا أعرف أنك تمارس الرياضة، إذن فأنتَ تعرف كيف تُحَرِّكُ جَسَدَك، لكن لِنَعُد إلى دماغك.

الذاكرة عَضَلَة مثل عضلات السَّاقَيْن، وإذا لم تُشَغِّلْها فسوف تُصابُ بالضُّمُور، (من وجهة نظر عقلية)، وتصيرُ مشلولا، يعني، (وبكل وضوح)، أبْلَه. وفَضْلًا عن ذلك، فَبِمَا أنّنا مُهَدَّدُونَ بمرض الزَّهَايمَر حين نشيخ، فمن بين الوسائل التي تُجَنِّبُنا هذا الحادث غير السَّار، تَشْغِيلُ الذاكرة باستمرار.

لذلك فهذه هي حمْيَتي : احْفَظْ في كُلّ صباح، بعض الأبيات الشِّعْرية، أو قصيدة قصيرة، كـ " سبت القرية" (1)، مثلما كُنَّا نفعل في عصرنا. أو قُمْ بإجْراء مسابقة مع الأصدقاء لمعرفة من له ذاكرة أقوى من الآخرين. وإذا لم تكن تُحبّ الشِّعْرَ، جَرِّبْ ذلك حَوْلَ تشكيلة لاعبي كرة القدم. لَكن حَذَارِ من أن تَقْتَصِرَ معرفتك على لاعبي فريق روما الحالي، بل حاول أن تعرف أيضا لاعبي الفرق الأخرى، ومنْ ضِمْنها الفرق القديمة، (تصور أني أتذكَّر تشكيلة فريق تورينو حين سقطت بهم الطائرة في سوبرغا، وعلى متنها

كل اللاعبين : باتشيغاليو، بايارين، ماروزو، إلخ). خُضْ مسابقات الذاكرة حول الكُتُب التي قرأتَها (من كان على مَتْنِ سفينة لاهيسبانيو لا في البحث عن جزيرة الكنز؟ اللورد ترلانوي، الكابتان سموليه، الدكتور لايفيسي، لونغ جون سيلفر ...)، وحاول أن تعرف ما إذا كان أصدقاؤك يتذكرون خدم " الفرسان الثلاثة" و" دارتانيان" (غريمو، بازان، موسكيتون، و بلانشيه)...وإذا لم تكن ترغب في قراءة " الفرسان الثلاثة" (وأنت لا تعلم مقدار الخسارة التي سوف تُمْنَى بها من جرَّاء ذلك) فَلْتَتَسابَق حول بعض القصص الأخرى التي قرأتَها.

كما لو أنَّ الأمْرَ مُجَرَّد لعبة، (وهو كذلك)، لكنك سَتُدْرِكُ إلى أي حَدّ يمكن لِرَأْسِكَ أن تَمْتَلِئَ بالشُّخوص والقِصَص والذكريات من كل نوع. وسوف تتساءل لماذا كانت الحواسيب فيما مضى تسمى بـ " الأدمغة الإلكترونية".

لأنها صُمِّمَتْ على طِرازِ دماغِكَ ودماغنا جميعاً، غير أن دماغنا يمتلك من الصِّلاتِ أكثر مما يتوفَّر في حاسوبنا، فهو بمثابة حاسوب نَحْمِلُه في ذواتنا، ينمو باستمرار ويزداد قوة بالممارسة. في حين أن الحاسوب الموجود فوق طاولتك، كلما اسْتَعْمَلْتَهُ فَقَدَ من سُرْعَتِه، وبعد سنوات يكون عليك أن تُغَيِّرَه.

وفي المُقابِل، فإن دماغَك يمكنه، حاليا، (إذا ما صُنْتَهُ بالمُمارَسَة المُسْتَمِرَّة) أن يَتَذَكَّر من الأمور أكثر مما تتذكره اليوم، وكل ذلك بالمجان.

هناك أيضا الذاكرة التاريخية، تلك التي لا ترتبط بوقائع حياتك وما قرأتَه فحسب، بل بما حدث قبل أن تجيء إلى هذا العالم.

واليوم إن كنت تذهب إلى السينما، في وقت مُحَدَّد مع بداية الفيلم، فما أن يبدأ الفيلم، حتى يُمْسِكَ أحدهم بيدك ليسألك ما الذي يَحْدُث.

في عصرنا، كان بإمكاننا أن ندخل إلى السينما في أية لحظة، أعني حتّى وإن كان العَرْضُ في مُنْتَصَفه، كنا نَصِل في اللحظة التي تَحْدُثُ فيها بعض الأمور، فنحاول فَهْمَ ما حدَثَ من قبل، (وبعد ذلك حين يبدأ الفيلم من جديد نتأكد ممَّا إذا كُنَّا قد فَهِمْنا كل شيء - بِصَرْفِ النظر عما إذا أعجبنا الفيلم فنبقى لنشاهده ثانية).

هكذا هي الحياة، سينما دائمة، فيلم من عصري. فنحن ندخل إلى الحياة حينما تكون أمور كثيرة قد حدثت، منذ آلاف السنين، ومن الأهمية بمكان فهم ما جرى قبل ولادتنا، وهذا ما يفيد في إدراك ما يحدث اليوم على نحو أفضل.

ينبغي على المدرسة في الوقت الراهن أن تعلمك كيف تحفظ عن ظهر قلب ما جرى قبل ميلادك، لكنها في ما يبدو لا تقوم بذلك، لأن العديد من استطلاعات الرأي تظهر أن شباب اليوم، وحتى الذين يذهبون إلى الجامعة، من مواليد 1990 لا يعرفون (أو لا يريدون أن يعرفوا) ما حدث في العام 1980 (ولا حاجة للحديث عما جرى قبل خمسين سنة). وتخبرنا استطلاعات الرأي بأنه حين يسأل البعض عمن يكون ألدو مورو، يجيبون بأنه زعيم " الألوية الحمراء"، وحقيقة الأمر أنه اغتيل من طرف الألوية الحمراء، ،،

لا داعي للحديث عن الألوية الحمراء، فهم مازالوا محاطين بالغموض من لدن الكثير من الناس. مع أنهم كانوا يمثلون الحاضر قبل ثلاثين سنة. أنا من مواليد سنة 1932، قبل استيلاء الفاشية على السلطة بعشر سنوات، إلا أني كنت أعرف من هو الوزير الأول وقت الزحف على روما (ماذا يعني هذا؟) لعل المدرسة الفاشية علمتني ذلك لتشرح لي إلى أي حد كان الوزير الذي استبدله الفاشيون بليدا وغير صالح (غير لائق للحرب الفاشية).

حسنا، لكني على الأقل عرفت ذلك. ثم إن ابن اليوم، إذا ما تركنا المدرسة جانبا، لا يعرف من هن الممثلات السينمائيات لما قبل عشرين سنة، في حين أني كنت أعرف من هي فرنشيسكا برتيني التي كانت تمثل في الأفلام الصامتة قبل أن أولد، ربما لأني كنت أتصفح المجلات القديمة المكدسة في مخزن بيتنا، ولذلك بالضبط أدعوك للاطلاع على المجلات القديمة، لأنها وسيلة لمعرفة ما جرى قبل ولادتك.

لكن ما الداعي إلى معرفة ما حدث فيما قبل ؟ لأن ما جرى من قبل غالبا ما يفسر العديد من الأمور التي تحدث اليوم، وكما هو الشأن بالنسبة للاعبين فهذه وسيلة لإغناء الذاكرة.

انتبه جيدا، لن يكون بإمكانك أن تفعل هذا بواسطة

الكتب والمجلات فحسب، بل يمكن ذلك عن طريق الإنترنيت أيضا. فهو لا يستعمل للتحاور بين الأصدقاء فقط بل للتحاور مع تاريخ العالم كذلك.

من هم الحثيون ؟ (2) ومن هم الكلفانيون ؟(3) ما الاسم الذي كان يطلق على قوافل كريستوف كولومب الثلاث ؟ متى انقرضت الديناصورات ؟ وهل يمكن لسفينة نوح أن تكون لها دفة ؟ وما اسم جد الثور ؟ هل كان عدد النمور قبل مئة سنة يفوق عددها اليوم ؟ ما هي إمبراطورية مالي ؟ ومن يتحدث عنها اليوم ؟ من كان البابا الثاني في التاريخ ؟ متى ظهر ميكي ماوس ؟

بوسعي أن أستمر إلى ما لا نهاية، وستكون مغامرة بحثية جميلة، و كل ذلك سيرسخ في الذاكرة.

سيأتي يوم تصبح فيه شيخا هرما، وستشعر آنذاك بأنك قد عشت ألف حياة، كما لو أنك كنت حاضرا في معركة واترلو، وشهدت اغتيال يوليوس قيصر، كما لو أنك كنت على مسافة قصيرة من المكان الذي اكتشف فيه برتولد الأسود بالصدفة البارود والأسلحة النارية وهو يخلط بعض المواد في مدفع الهاون للعثور على وسيلة لصنع الذهب، فانتهى به الأمر إلى القفز في الهواء (وهذا خير له)، وأصدقاؤك الذين لم ينموا ذاكرتهم سيعيشون حياة واحدة فقط، حياة حافلة بالكآبة وخالية من العواطف النبيلة.

اعمل، إذن، على تنمية ذاكرتك، واعتبارا من الغد احفظ عن ظهر قلب ديوان " حياة تيريزا" (4)،،.

إشارات

1) " سبت القرية" (1829) قصيدة للشاعر الإيطالي جياكومو ليوباردي (1837-1798).

2) الحثيون شعب عاش في الأناضول خلال الألفية الثانية لما قبل الميلاد.

3) الكلفانيون مقاتلون حاربوا ضد جيوش لويس الرابع عشر.

4) " حياة تيريزا " (حوالي 1850) قصيدة للشاعر لويجي سايلر من أدب "الواقعية السحرية".



ترجمها عن الروسية:
إدريـــس المليــــاني

من القصص القصيرة لدوستويفسكي:

شجرة عيد الميلاد وحفل الزفاف

الصبي مع المسيح على شجرة عيد الميلاد

1. الصبي ذو القبضة

الأطفال غريبون، يأتون إليك في أحلامك، يبرقون أمام عينيك. قبل شجرة عيد الميلاد، وحتى في يوم شجرة عيد الميلاد، وعشية رأس السنة، كنت أصادف في الشارع، في زاوية معينة، صبيا، لم يكن يتجاوز السابعة من عمره. ورغم البرد القارس، كان يرتدي تقريبا ملابس صيفية، ولكن رقبته كانت ملفوفة بخرقة رثة، مما كان يعني أن شخصا ما جهزه وأرسله. كان يمشي «بقبضة»: وهذا المصطلح التقني يعني أنه يتسول. وهو مصطلح من ابتكار هؤلاء الأطفال أنفسهم. كان هناك أطفال كثيرون مثله، يدورون حولك في طريقك، ويعولون بشيء يحفظونه عن ظهر قلب، ولكن هذا الصبي لم يكن يصيح، وإنما كان يتكلم بطريقة بريئة وغير معتادة، ويحدق في عيني بنظرة واثقة، مما يدل على أنه كان في بداية مهنته فقط. عندما سألته، قال لي إن لديه أختا، عاطلة عن العمل، ومريضة، قد يكون ذلك صحيحا، ولكن تبين لي فيما بعد، أن أمثاله من الأطفال كثيرون، كان يتم إرسالهم «بقبضة» حتى أثناء الصقيع الفظيع، وإذا لم يجمعوا شيئا، فمن المرجح أن يتعرضوا للضرب المبرح. بعد كسب بعض الكوبيكات، كان الصبي يعود، بيدين محمرتين، مخدرتين، إلى مكان ما في قبو، حيث كانت عصابة من الهاملين الخاملين، يقضون وقتهم في حالة سكر، من أولئك الذين « بعد أن أضربوا عن العمل في المصنع ليلا من السبت إلى الأحد، لا يعودون إلى العمل قبل يوم الأربعاء». هنا، في الأقبية، يسكرون، ومعهم زوجاتهم، الجائعات، والمضروبات، والحاضنات أطفالهن الرضع الذين يصرخون من الجوع بلا انقطاع. الفودكا، والقذارة، والفجور، ولكن الأهم من ذلك، الفودكا. و، بالكوبيكات التي تم جمعها، يرسل الصبي إلى الحانة، لجلب المزيد من النبيذ. وأثناء المرح، كانوا أحيانا يسكبون في



فمه ملء قدح خمرا وينفجرون بالضحك، عندما كان هو، متنفسا بصعوبة، يسقط، فاقدا وعيه تقريبا، على الأرض،

وفي فمي صب بلا رحمة،

فودكاه الرديئة...

استشهاد تقريبي من قصيدة للشاعر الشهير ن. نيكراسوف بعنوان «الطفولة»

بمجرد أن كبر قليلا، سارعوا بوضعه في مكان ما بالمصنع،



الشاعر نيكولاي نيكراسوف

ولكن، كل ما يكسب، كان ملزما بحمله إلى نفس أولئك الكسالى، الذين يسكرون به من جديد. ولكن، قبل المصنع، يصبح هؤلاء الأطفال مجرمين حقيقيين. إنهم يتسكعون في المدينة، ويعرفون أماكن في مختلف الأقبية، حيث يمكنهم الاختباء والمبيت دون إثارة الانتباه إليهم. أحدهم قضى عدة ليال متتالية عند بواب، في سلة، ولم يلاحظ البواب شيئا. وبطبيعة الحال، يصبحون لصوصا صغارا. والسرقة تغدو شغفا حتى بالنسبة لأطفال في سن الثامنة، وأحيانا حتى دون أدنى وعي بأن السرقة جريمة. وفي نهاية المطاف، يتحملون كل شيء: الجوع، والبرد، والضرب، في سبيل شيء واحد، هي الحرية، ويهربون من أولئك الكسالى، ويهيمون على وجوههم، هذه المرة، لحسابهم الخاص. هذا الكائن الوحشي، أحيانا، لا يفهم أي شيء على الإطلاق، ولا أين يعيش، ولا إلى أية أمة ينتمي، وما إذا كان هناك إله، وما إذا كان هناك إمبراطور، وتنقل عنهم حتى بعض الأشياء التي لا تصدق، ومع ذلك فهي حقائق.

2.الصبي مع المسيح على شجرة عيد الميلاد

ولكن أنا روائي، وأظن أن هناك «قصة» أنا الذي اخترعتها بنفسي. لماذا أكتب «أظن» بينما أنا أعرف جيدا أنني اخترعتها فعلا، ولكن كل ما يخيل لي دائما أنه حدث في مكان وزمان ما وقد حدث ذلك بالضبط عشية عيد الميلاد، وفي إحدى المدن الكبرى، وأثناء الصقيع الرهيب.

ما تراءى لي، هو أنه كان مرة في قبو صبي، ولكنه بعد صغير جدا، عمره ست سنين أو حتى أقل. استيقظ هذا الصبي ذات صباح في قبو رطب وبارد. كان يرتدي مبذلا ويرتجف من البرد. كانت أنفاسه تطير سحابة بيضاء وكان هو جالسا في زاوية على صندوق، ومن الملل، كان يزفر البخار من فمه، ويتسلى برؤية كيف كان يطير البخار. ولكنه كان يتضور جوعا. عدة مرات في الصباح ذهب نحو سرير خشبي، حيث كانت تتمدد أمه المريضة فوق مفرش رقيق، كفطيرة، واضعة رأسها تحت صرة بدلا من الوسادة. كيف وجدت نفسها هنا؟ لاشك أنها جاءت مع صبيها الصغير من مدينة أخرى، ومرضت فجأة. كانت مالكة القبو ومستأجرة هذه الزوايا قد أخذت إلى مخفر الشرطة منذ يومين، وتفرق المستأجرون، بمناسبة العيد، ولم يبق إلا خامل واحد ظل ملقى هناك في حالة سكر لمدة يوم كامل، دون انتظار لأية عطلة. وفي زاوية أخرى من الغرفة كانت هناك عجوز في سن الثمانين، تئن من آلام الروماتيزم، وكانت في ماضي الأيام، تعيش في مكان ما وتشتغل مربية أطفال، وهي الآن، تحتضر وحيدة، متحسرة، ومتذمرة، وتزمجر ضد الصبي، الذي كان يخشى الاقتراب من الزاوية التي تقبع فيها. كان قد عثر على شيء يشربه في المدخل، لكنه لم يجد كسرة خبز، وكانت بالفعل المرة العاشرة التي أتى فيها لإيقاظ والدته. واستولى عليه القلق أخيرا في الظلام، فقد حل المساء منذ فترة طويلة، دون أن يشتعل أي مصباح. وذهل حين لمس وجه أمه، ولم تتحرك على الإطلاق، وقد أصبحت باردة مثل جدار. «إن الجو بارد هنا حقا»، فكر في نفسه، ولبث قليلا أمامها، ناسيا دون وعي يده على كتف العجوز الميتة، ثم نفخ في أصابعه، لتدفئتها،

وفجأة، وجد كاسكيته على السرير، بعد أن تحسس بيده باحثا عنها في الظلام، وببطء وهدوء، تلمس طريقه خارج القبو. كان بإمكانه أن يخرج قبل ذلك بالفعل، ولكنه كان خائفا في الطابق العلوي، على الدرج، من كلب ضخم، ظل يهر طوال النهار عند باب أحد الجيران. ولما لم يعد الكلب هناك، خرج مسرعا إلى الشارع.

يا إلهي، ما هذه المدينة! لم ير شيئا من هذا القبيل حتى الآن. هناك، من حيث جاء، في الليل، كان الليل حالك الظلام، لم يكن هناك سوى فانوس واحد للشارع بأكمله. كانت البيوت الصغيرة الخشبية المنخفضة مغلقة على مصاريعها، في الشارع، حين يحل الليل، لا يرى أي شخص، يقفل الجميع عليه باب منزله، ولا يسمع إلا نباح قطعان كاملة من الكلاب، التي كانت هناك بالمئات والآلاف، تنبح، تعوي، طوال الليل. ولكن هناك، كان دافئا جدا، ويعطى له الطعام، بينما هنا، رباه، لو يجد ما يسد به الرمق فقط! وهذا الصخب والرعد هنا، هذا الضوء، وكل هؤلاء الناس، هذه الخيول وهذه العربات، والصقيع، الصقيع! يسقط البخار المجمد من الخيول المندفعة، من مناخيرها الحارة الأنفاس، من خلال الثلج المتقصف، حدوة الحصان ترن من فوق الأحجار، ويندفع الجميع إلى حد بعيد، و، يا إلهي، هذا الجوع الذي يمكن أن يكون لدينا، أليس مجرد قطعة صغيرة من شيء، و، فجأة، أحس بألم شديد في أصابعه. مر بجانبه رجل شرطة والتفت بعيدا، لكي لا يلاحظ الصبي الصغير.

وهذا شارع آخر- أولا لا كم هو عريض! ولكن، هناك، يمكن أن يدهس، بالتأكيد: فهم يصرخون جميعا، يركضون، سريعا يركضون، وهذا الضوء هناك، يا له من ضوء! وهذا، ماذا؟ أوه، يا لها من نافذة كبيرة، وخلف زجاج النافذة غرفة، وفي الغرفة، شجرة تصل إلى السقف، إنها شجرة عيد الميلاد، وفوق شجرة عيد الميلاد، كثير من الضوء، كثير من الأوراق الذهبية، والتفاح، وحولها، في كل مكان، دمى صغيرة، خيول صغيرة، وفي الغرفة هناك أطفال- يركضون، في ثياب جميلة، ونظيفة مثل قطع نقدية جديدة، يضحكون ويلعبون، يأكلون ويشربون، شيئا ما. هناك، هذه البنت الصغيرة بدأت ترقص مع الولد الصغير، ما أجملها، هذه البنت الصغيرة! وها هي الموسيقى، تسمع من خلال زجاج النافذة. والصبي، ينظر، يتعجب، ويضحك بالفعل، ولكن أصابع يديه وقدميه تؤلمه، وهاتين اليدين، أصبحتا حمراوين تماما، ولا سبيل لثني أصابعه، ويتألم حتى حين يحركها. ولم يعد قادرا على ثني أصابعه، ويتألم حتى حين يحركها. وفجأة، يتذكر الصبي أن أصابعه توجعه، وأخذ يبكي، ويبدأ يركض من جديد، وها هو يرى من خلال زجاج نافذة أخرى غرفة، وهناك، أيضا، شجيرات، ولكن، هناك، فوق الموائد، توجد، كعكات، من كل الأصناف- كعكة باللوز، كعكة حمراء، كعكة صفراء، وثمة أربع سيدات غنيات، يقدمن لكل من يأتي إليهن كعكة، وفي كل دقيقة، يفتح الباب، ويدخل من الشارع العديد من الناس رجالا ونساء. ويندس الصبي الصغير، وفجأة يفتح الباب ويدخل. آه، كم صرخوا وصاحوا في وجهه وكم لوحوا! اقتربت منه إحدى السيدات بسرعة، ووضعت كوبيكا صغيرا في يده، وهي نفسها التي فتحت له الباب إلى الشارع. كم كان خائفا! و، على الفور، أفلت من يده الكوبيك الصغير، ورن عند قدميه : لم يستطع ثني أصابعه والتقاطه. ركض الصبي، ومضى مسرعا، إلى أين، هو نفسه لا يدري. أراد أن يبكي مرة أخرى، ولكنه، في هذه المرة، خائف، وإذا به يعدو، ويعدو، وينفخ على قبضتيه. وهذا القلق يستولي عليه، لأنه، دفعة واحدة، يشعر أنه وحيد تماما، وخائف جدا، وفي لحظة واحدة، يا إلهي! ولكن، ما هذا؟ إنها كتلة كاملة من الناس، وكلها ذاهلة: على نافذة، وراء الزجاج، هناك ثلاث دمى، صغيرة، في فساتين جميلة حمراء وخضراء، و، حقا، نعم، حقا، تبدو كأنها دمى حية! وهناك دمى على صورة عجوز صغير، كأنه يعزف على كمان كبير، وثمة آخران، واقفان، إلى جانبه، وهما، يعزفان على كمانين صغيرين جدا، ويهزان رأسيهما، وفق الإيقاع، وينظران إلى بعضهما البعض، وشفاههما تتحرك، إنهما يتكلمان، حقا، يتكلمان- ولا نسمعهما إلا بسبب زجاج النافذة. في البداية، اعتقد الصبي الصغير، أن تلك الدمى حية، وعندما أدرك أنها ليست إلا دمى، ضحك فجأة. لم يسبق له أن رأى دمى صغيرة من هذا القبيل، ولم يكن يعلم حتى بوجودها! وأراد أيضا أن يبكي، ولكنه شعر برغبة شديدة في الضحك، بسبب هذه الدمى المضحكة جدا. وعلى حين غفلة، شعر أن يدا تمسك به من الخلف، من مبذله : إنه صبي كبير شرير كان واقفا وراءه. و، فجأة، ضربه على رأسه، ونزع كاسكيته، وفي الوقت نفسه، ضربه بقدمه، على كاحليه. سقط الصبي الصغير، وهنا بدأ الصراخ، ولكنه ظل صامتا،

وهب واقفا وهرب، وفجأة، عدا بعيدا إلى حيث لا يعرف هو نفسه، مارا عبر بوابة، إلى فناء غريب، وجلس القرفصاء، وراء كومة من الحطب، قائلا في نفسه:» هنا لن يجدوني، في هذا المكان الحالك الظلام».

جلس القرفصاء، وانكمش على نفسه، وفي الوقت ذاته، لم يستطع التقاط أنفاسه، كان خائفا جدا، و، دفعة واحدة، ولكن، حقا، دفعة واحـدة، شعر أنه جيد جدا :دفعة واحدة، لم تعد تؤلمه يداه الصغيرتان، وقدماه الصغيرتان، وشعر أنه دافئ جدا، دافئ جدا، دفعة واحدة، كأنه نائم فوق مدفأة، وارتعش بكامل جسمه، آه، ذلك لأنه كان قد غفا! كم هو جيد أن يغفو المرء هكذا! « سأبقى هنا قليلا وأعود لمشاهدة الدمى، قال في نفسه الصبي الصغير، وابتسم وهو يتذكرها، حقا، تبدو كأنها دمى حية!.. ودفعة واحدة، ظن أنه يسمع صوت أمه تغني فوق رأسه «ماما، أنا أنام، آه، كم يحلو النوم هنا!»

- تعال معي إلى شجرة عيد الميلاد، أيها الصبي الصغير، همس دفعة واحدة صوت حلو فوق رأسه.

يقول لنفسه إنها دائما أمه، ولكن، لا، ليست هي، من ناداه إذن، إنه لا يراه، ولكن هناك أحد ينحني عليه ويضمه بين ذراعيه في الظلام، وهو، يمد له يده و...و، دفعة واحدة، - آه، يا له من نور! آه، يا لها من شجرة عيد ميلاد! ولكن، حتى هذه ليست شجرة تنوب، لم يسبق له أن رأى أشجارا من هذا القبيل! وأين هو الآن: كل شيء كان ساطعا، كل شيء كان لامعا، و، كل ما حوله، ليس سوى الدمى، - ولكن لا، إنها فتيان صغار، وفتيات صغيرات، ولكنها مغمورة بالضوء فقط، وهي كلها، تدور حوله، وتطير، وكلها تعانقه، تأخذه، وتحمله معها، ومن ثم، فإنه هو نفسه أيضا، يطير، وهذا ما يراه : أمه التي تنظر إليه، والتي تضحك فرحا وهي تراه.

- ماما !ماما! آه، كم نحن هنا على خير ما يرام، يا ماما !

هكذا صاح الصبي الصغير و، من جديد، تبادل القبل مع الأطفال وأراد أن يحكي لهم، في أسرع وقت ممكن، عن تلك الدمى هناك، وراء زجاج النافذة. وسألهم وهو يضحك ويحبهم: من أنتم، يا أولاد؟ من أنتن، يا بنات؟

فأجابه الجميع:

- هذه «شجرة عيد ميلاد المسيح».

إن لدى المسيح دائما في ذلك اليوم شجرة عيد ميلاد للأطفال الصغار، الذين، ليست لديهم شجرة عيد ميلاد خاصة بهم هناك...

وعلم أن جميع هؤلاء الأولاد الصغار والبنات الصغيرات أطفال مثله تماما، ولكن بعضهم ماتوا متجمدين في سلالهم، التي تركوا فيها على درجـات أبـواب مسؤولي مدينة بطرسبورغ، وآخرين ماتوا مختنقين عند مربيات «فنلنديات» سيئات، أو ماتوا في دور الأيتام، بسبب الطعام، وآخرين ماتوا أمام الثدي الجاف لأمهاتهم، أثناء مجاعة سامارا، وآخرين ماتوا اختناقا في عربات قطار من الدرجة الثالثة، بسبب الرائحة الكريهة، وجميعا، يوجدون هنا، الآن، إنهم مثل ملائكة، كلهم عند المسيح، وهو نفسه، في وسطهم، يبسط نحوهم يديه، يباركهم، هم وأمهاتهم الخاطئات... وأمهات هؤلاء الأطفال هناك، إنهن هناك، هن أيضا، ينتحين جانبا، وينتحبن، كل واحدة منهن عرفت ابنها الصغير، أو بنتها الصغيرة، ويهرع جميع هؤلاء الأطفال إليهن، يقبلوهن، ويمسحون دموعهن بأيديهم الصغيرة، ويتوسلون إليهن ألا يبكين لأنهم هنا في غاية السعادة...

وفي الطابق السفلي، في الصباح، وجد البوابون الجثة الصغيرة للصبي الذي التجأ إلى كومة الحطب، ومات هناك متجمدا بالصقيع، كما وجدوا أمه، التي ماتت قبله، والتقيا معا عند الرب، في السماء.

ولماذا اختلقت إذن مثل هذه القصة، غير الملائمة كثيرا في مذكرة عادية ومعقولة، ولاسيما في مذكرة كاتب؟ وقد وعدت أيضا بتأليف قصتين عن أحداث حقيقية في الغالب! ولكن هنا، المسألة هنا، أنه يخيل إلي ويتراءى لي دائما بأن كل ذلك كان يمكن أن يحدث في الواقع، - يعني ما حدث في القبو، وخلف كومة الحطب، وأما، هناك، فيما يخص شجرة عيد الميلاد لدى المسيح، فلا أعرف حقا كيف أقول لكم، إذا كان يمكن أن يحدث ذلك أم لا؟ ولهذا السبب أنا روائي، لكي أبتدع.

[2] شجرة عيد الميلاد وحفل الزفاف

(من مذكرات مجهول)

رأيت حفل زفاف في هذه الأيام... ولكن لا! من الأفضل أن أحكي لكم عن شجرة عيد الميلاد. حفل الزفاف جيد، أحببته حقا، ولكن الحدث الآخر أفضل. لا أعرف كيف، عندما رأيت هذا الزفاف، تذكرت هذه الشجرة. حدث ذلك على النحو التالي. قبل خمس سنوات بالضبط، عشية العام الجديد، دعيت إلى حفلة أطفال. كان الشخص الذي دعاني رجل أعمال معروفا جدا، لديه علاقات وصداقات كثيرة وفي حمى شخصيات كبيرة ذات نفوذ ومكائد شتى، حتى ليمكن الاعتقاد أن حفلة هؤلاء الأطفال ليست إلا ذريعة للآباء والأمهات كي يجتمعوا ويتحدثوا عن أشياء أخرى مثيرة للاهتمام بطريقة بريئة وطارئة وكأنها غير مقصودة. كنت أنا غريبا، بعيدا جدا عن الخوض في تلك الشؤون، لذلك قضيت الأمسية بشكل مستقل تماما. كان هناك أيضا رجل آخر، ليست لديه، على ما يبدو، لا عشيرة ولا قبيلة، ولكنه، مثلي، وجد نفسه وسط هذه السعادة العائلية... كان أول من أثار انتباهي. كان رجلا طويلا، نحيلا، رزينا جدا، وأنيقا للغاية. ولكن كان يمكننا أن نرى أنه لا علاقة له لا بالأفراح ولا بالسعادة العائلية، منذ ان انتحى ركنا وكف عن الابتسام وقطب حاجبيه الكثين السوداوين. لم يكن يعرف أي شخص، في هذه الصالة والحفلة كلها، سوى رب البيت. كان واضحا أنه رغم ضجره الشديد ظل حريصا على أن يمثل، بشجاعة، وحتى النهاية، دور رجل مستمتع وسعيد تماما. وعلمت فيما بعد أنه سيد من الإقليم، لديه قضية حاسمة، ومعقدة جدا، في العاصمة، وأنه كان يحمل رسالة توصية إلى رب البيت، وهو إذن، سيد كان صاحب المنزل يرعاه ولكن ليس « con amore» - بحب- على الإطلاق، ولم يدع إلى حفل الأطفال إلا من باب اللباقة والأدب.

con amore : بالإيطالية في الأصل: بحب.

لم يلعبوا بالورق، لم يقدموا له سيكارا، ولم يبادره أحد بالكلام، ربما لأنهم، عن بعد، عرفوا الطائر من ريشه، ولذلك كان صاحبنا مضطرا، لكي يضع يديه في مكان ما فقط، إلى قضاء الأمسية كلها في تمسيد شواربه. كانت شواربه حقا في حالة جيدة جدا. ولكنه كان يمسدها بعناية، حتى ليمكن لمن يراه أن يعتقد قطعا أن الشوارب إنما وجدت أولا في العالم ثم تم تعيين هذا السيد ليقوم بتمسيدها بعد ذلك.

إلى جانب هذا الشخص، المشارك هكذا في السعادة العائلية لرب المنزل، الذي كان أبا لخمسة أولاد شباع، أثار إعجابي رجل آخر. لكن هذا الرجل كان من نوع مختلف تماما. كان شخصية بارزة. كانوا ينادونه يوليان ماستاكوفيتش. من النظرة الأولى، كان يمكنك أن ترى أنه ضيف مميز، وكانت علاقته مع سيد المنزل هي تلك التي كانت لسيد المنزل هذا مع الرجل الذي كان يمسد شواربه. كان أهل البيت يغمرونه بكثير من اللطف، ويتوددون إليه،

ويرعونه بكل الوسائل الممكنة،

ويعاملونه برفق، ويقدمون إليه الشراب ويأتون إليه بالضيوف ليتعرف بهم، ولكن، هو، لا يذهبون به إلى أي أحد. لقد لاحظت أن عيني رب البيت تلألأت بدموع الفرح، عندما قال له يوليان ماستاكوفيتش، متحدثا عن الأمسية، إنه نادرا ما قضى وقته بمثل هذه الصورة الممتعة. شعرت على نحو ما بالخوف من وجودي في حضرة مثل هذا الشخص، ولذلك، انسحبت، بعد إعجابي بالأطفال، إلى صالة صغيرة فارغة تماما، وجلست بجانب تعريشة، مزهرة النباتات، كانت تحتل نصف الصالة تقريبا.

كان الأطفال جميعا لطفاء ظرفاء بشكل لا يصدق، ولم يكونوا يريدون قطعا أن يشابهوا - الكبار- على الرغم من كل نصائح المربيات والأمهات. لقد قاموا بتجريد شجرة عيد الميلاد في لحظة، من كل ما عليها من حلاوى، وكسروا بالفعل نصف اللعب قبل أن يعرفوا لمن كانت مخصصة. أعجبني بشكل خاص صبي أسود العينين، أجعد الشعر، كان يحاول دائما أن يطلق علي النار من بندقيته الخشبية. ولكن من أثار انتباهي أكثر، هي أخته، وهي فتاة تبلغ من العمر أحد عشر عاما، جميلة مثل رسول الحب، وديعة، متروية، شاحبة، بعينين واسعتين حالمتين. يبدو أن أحد الأطفال ضايقها، لا أدري بأي شيء، لذلك انسحبت إلى الصالة التي كنت جالسا فيها، وانتحت جانبا، وانشغلت بدميتها. كان المدعوون قد أشاروا باحترام إلى مزارع واسع الثراء، هو والدها، ولاحظ أحدهم همسا أنه

قد وضع جانبا بالفعل لمهرها مبلغ يقدر بثلاثمائة ألف روبل. وحينما التفت لأرى أولئك الذين كانوا مهتمين بهذه الحالة، وقع نظري على يوليان ماستاكوفيتش، الذي كان، ملقيا يديه وراء ظهره، ومائلا برأسه قليلا على أحد جانبيه، يصغي بانتباه شديد لثرثرة هؤلاء السادة. وبعد ذلك، لم أستطع منع نفسي من الإعجاب بحكمة آل البيت في توزيع الهدايا على الأطفال. حظيت الفتاة الصغيرة ذات المهر المقدر بثلاثمائة ألف روبل، بأغلى دمية. ثم انخفضت الهدايا التالية، تبعا لانخفاض رتبة والدي الأطفال السعداء. وأخيرا، أبأس طفل، صبي في نحو العاشرة من عمره، نحيل، قصير، مبقع الوجه بالنمش، أحمر الشعر، لم يتلق إلا كتاب قصص، عن عظمة الطبيعة، والدموع والعواطف، وما إلى ذلك... وبدون صور، وحتى بدون رسوم صغيرة. إنه ابن مربية أولاد آل البيت، الأرملة الفقيرة، وهو طفل محطم جدا وخائف. كان يرتدي سترة من نسيج بسيط. بعد أن أخذ كتابه الصغير، طاف مرارا حول اللعب الأخرى، كان يحس برغبة شديدة في أن يتسلى مع الأطفال الآخرين، ولكنه لم يتجرأ، كان واضحا أنه يشعر بحاله ويفهم وضعه. إنني أحب كثيرا مراقبة الأطفال. إن الغريب فيهم هو بالضبط هذه المظاهر الأولى من حياتهم المستقلة. لذلك لاحظت أن الصبي الأحمر الشعر كان مفتونا للغاية بالألعاب الغنية، المهداة إلى الأطفال الآخرين، وخاصة بالمسرح، الذي كان يريد دائما أن يمثل فيه دورا، حتى أنه قرر التصرف بدناءة. كان يبتسم ويتودد إلى الأطفال الآخرين، ويعطي تفاحته لصبي ممتلئ الخدين، كان واضعا في منديله مجموعة من الكعك، ويرضى حتى أن يكون حصانا يركبه أحد الأطفال، لكي لا يجد نفسه فقط مبعدا عن المسرح. لكن، بعد دقيقة أشبعه ضربا مبرحا أحد المشاكسين. لم يجرؤ الصبي على أن يبكي. وهنا، ظهرت مدبرة المنزل، أمه، التي أمرته بعدم التدخل في لعب الأطفال الآخرين. دخل الصبي إلى الصالة التي كانت فيها البنت الصغيرة. قبلته، وشرع كلاهما في إلباس الدمية الصغيرة الثمينة جدا.

كنت جالسا منذ نصف ساعة في صالة التعريشة النباتية الخضراء، غافيا تقريبا، ومصغيا إلى ما يجري، بين الصبي الأحمر الشعر والحسناء ذات المهر المقدر بثلاثمائة ألف روبل، من أحاديث عن الدمية، عندما دخل فجأة إلى الصالة يوليان ماستاكوفيتش. كان قد استفاد من مشهد عاصف لنزاع الأطفال، وترك الصالة بهدوء. كنت قد لاحظت أنه قبل دقيقة تحدث، بشغف لا مثيل له، مع والد عروس المستقبل الثرية، الذي تعرف به للتو، حول تفوق بعض الخدمات على أخرى. والآن، ظل حالما، وبدا كما لو كان يحسب على أصابعه، هامسا:

- ثلاثمائة... ثلاثمائة... أحد عشر...اثنا عشر... ثلاثة عشر... وهلم جرا. ستة عشر- إلى خمس سنوات! لنقل، أربعة في المائة- اثنا عشر خمس مرات يساوي ستين، نعم، لهذه الستين، حسنا، لنقل، خلال خمس سنين، سوف يكون أربعمائة. نعم! هنا... نعم، هذا المحتال! لن يقرض بفائدة أربعة في المائة! ربما بفائدة ثمانية أو عشرة في المائة. من فضلك! حسنا، خمسمائة، لنقل، خمسمائة ألف، على الأقل، وهذا صحيح على الأرجح، حسنا، والباقي خرق صغيرة، همم...

ولما انتهى من تفكيره، مخط وهم بمغادرة الغرفة، لكنه نظر فجأة إلى الفتاة الصغيرة فتوقف على الفور. لم يكن يراني جالسا وراء أصص النباتات. كان لدي انطباع بأنه كان مضطربا للغاية. كان ذلك إما بتأثير حسابه أو شيء آخر، إلا أنه فرك يديه، وكان غير قادر على البقاء في مكانه. وقد اشتد اضطرابه، إلى أقصى الحدود nec plus ultra عندما توقف وألقى نظرة ثانية، حازمة، على خطيبة المستقبل. أراد أن يتقدم، لكنه نظر أولا حوله. ثم، اقترب من الطفلة، سائرا على رؤوس أصابع قدميه، كما لو كان يشعر بالذنب. اتجه نحوها مفتر الثغر عن ابتسامة صغيرة، وانحنى وطبع قبلة على رأسها. وبما أن الفتاة الصغيرة لم تكن تتوقع هذا الهجوم المفاجئ، أطلقت صرخة من شدة الخوف.

nec plus ultra باللاتينية إلى أقصى الحدود.

- ماذا تفعلين هنا، أيتها الطفلة الحلوة؟ سأل هامسا، متطلعا حوله ومربتا على خد الفتاة الصغيرة.

قالت:

- نلعب...

فألقى يوليان ماستاكوفيتش على الصبي الصغير نظرة عابسة وقال لها:

- آه؟ معه؟

ثم التفت إلى الصبي الصغير قائلا له بلهجة صارمة:

- عليك أن تذهب إلى الصالة، يا صغيري.

كان الصبي صامتا محدقا في عينيه. وألقى يوليان ماستاكوفيتش مرة أخرى نظرة على ما حوله واتجه من جديد إلى الفتاة الصغيرة سائلا ومجيبا:

- وماذا لديك هنا، هذه دمية، يا طفلتي الحلوة؟

قالت مقطبة وخجولة قليلا :

- نعم، دمية.

سألها:

- دمية... وهل تعرفين يا طفلتي الحلوة من أي شيء صنعت دميتك؟

أجابت الفتاة الصغيرة هامسة وخافضة رأسها تماما:

- لا، لا أعرف...

- صنعت من الخرق، يا عزيزتي.

وألقى يوليان ماستاكوفيتش على الطفل نظرة قاسية وقال له:

- عليك أن تذهب إلى زملائك، في الصالة، يا صغيري.

عبس وجه الطفلة الصغيرة والصبي. لم يريدا أن يفترقا.

- وهل تعرفين لماذا أهدوك هذه الدمية؟ -سألها يوليان ماستاكوفيتش، بصوت خافت جدا.

- لا.

- لأنك طفلة لطيفة ووديعة طوال الأسبوع.

هنا، ألقى يوليان ماستاكوفيتش نظرة على ما حوله، مضطربا إلى آخر درجة، وخافتا صوته دائما، وأخيرا سأل بصوت غير مسموع تقريبا، يكاد يموت تماما من الانفعال ونفاد الصبر:

- وأنت، سوف تحبينني، أيتها الطفلة الصغيرة العزيزة، عندما سآتي لزيارة والديك؟

وعندما قال يوليان ماستاكوفيتش هذه الكلمات، أراد أن يقبل الطفلة الصغيرة الحلوة مرة أخرى، ولكن الصبي الأحمر الشعر، حين رآها على وشك أن تبكي، أمسك بذراعها، وأجهش بالبكاء، من التعاطف التام معها. وعندئذ غضب يوليان ماستاكوفيتس بشكل جدي. وقال للصبي الصغير:

- اذهب، اذهب من هنا، اذهب! اذهب إلى الصالة! هيا نحو زملائك!

قالت الفتاة الصغيرة وانخرطت في البكاء تماما تقريبا :

- لا، لا ينبغي أن يذهب، لا ينبغي! اذهب أنت...دعه، دعه!

سمع يوليان ماستاكوفيتش ضجة عند الباب، فرفع جسمه الضخم على الفور وشعر بالخوف. ولكن الصبي الأحمر الشعر كان أشد خوفا من يوليان ماستاكوفيتش، فترك الفتاة الصغيرة، و بكل هدوء، مر، متكئا على الجداران، من الصالون إلى غرفة الطعام. ويوليان ماستاكوفيتس أيضا مر إلى غرفة الطعام، حتى لا يثير حوله الشبهات. كان محمر الوجه من الارتباك، ولما رأى نفسه في المرآة بدا شديد الاضطراب. ربما خجل من حماه ونفاد صبره، ولعله أعجب في البداية بحسابه الذهني الذي أجراه على أصابعه، مما أغراه وألهمه، فقرر، رغم وقاره وأهميته، أن يتصرف مثل طفل، وأن يعالج هذا الموضوع مباشرة، مع أنه لا يمكن أن يصبح موضوعا حقيقيا إلا بعد خمس سنوات على الأقل. خرجت إلى غرفة الطعام وراء الرجل المحترم، ورأيت مشهدا غريبا. كان يوليان ماستاكوفيتش، محمرا غضبا وانزعاجا، يرعب الصبي الصغير الأحمر الشعر، الذي كان يتراجع أمامه أبعد فأبعد، دون أن يعرف أين يلجأ تحت تأثير الخوف.

- اخرج، ماذا تفعل هنا؟ اخرج، أيها البائس، اخرج! أنت هنا تسرق الفواكه، هه؟ أنت هنا تسرق الفواكه؟ اخرج، أيها النذل، اخرج، أيها المخاطي، انتقل إلى زملائك!

ومن الذعر، قرر الصبي الصغير اللجوء إلى وسيلة يائسة: فحاول إخفاء نفسه تحت الطاولة. ولكن مضطهده، المحتدم غيظا، المهتاج تماما، أخرج منديلا طويلا من قماش «باتيست» وأخذ يحركه تحت الطاولة، في محاولة للوصول إلى الصبي الصغير الكئيب إلى آخر درجة. وتجدر الإشارة

إلى أن يوليان ماستاكوفيتش كان بدينا قليلا. كان رجلا شبعان وريان، محمر الوجه، ممتلئ الجسم، كبير الكرش، كثير الشحم، سمين الفخذين، باختصار، يعني أنه قصير، ومدور، مثل جوزة.

كان يتصبب عرقا، ويتنفس بصعوبة، ويحمر غيظا بشكل رهيب. وأخيرا أصبح هائجا تقريبا، من شدة الشعور بالسخط، وربما «من يدري؟» بالغيرة. لم أتمالك نفسي عن الضحك المستمر. فالتفت يوليان ماستاكوفيتش، وعلى الرغم من وقاره، كان شديد الاضطراب، وعندئذ دخل رب المنزل من الباب المقابل. وخرج الصبي الصغير من تحت الطاولة، وهو ينفض الغبار عن ركبتيه ومرفقيه. وسرعان ما رفع يوليان ماستاكوفيتش المنديل الذي كان يمسكه بيده من أحد طرفيه فوضعه على أنفه.

نظر رب المنزل نحونا نحن الثلاثة بنوع من الذهول، ولكنه، كرجل يعرف الحياة وينظر إليها بعين الجد، سرعان ما اغتنم الفرصة للاختلاء بضيفه. قال له مشيرا إلى الصبي الصغير الأحمر الشعر:

- هذا، يا سيدي، هو الصبي الصغير، الذي كان لي شرف التقدم إليك برجاء أن...

- إيه؟ أجاب يوليان ماستاكوفيتش، وهو لم يتعاف بعد تماما.

واصل المضيف كلامه بلهجة متوسلة:

- إنه ابن معلمة أولادي، امرأة فقيرة، أرملة، أرملة موظف شريف، لهذا السبب، يا يوليان ماستاكوفيتش، إذا كان بإمكانك...

فسارع يوليان ماستاكوفيتش إلى القول بصوت عال:

- آه، لا، لا، اعذرني، يا فيليب أليكسيفيتش، لا يمكن على الإطلاق. لقد استشرت: لا يوجد مكان شاغر، وحتى لو كان هناك مكان، فثمة بالفعل عشرة مرشحين أحق منه...أنا متأسف جدا، متأسف جدا...

- نعم، أمر مؤسف، كرر صاحب المنزل، إنه صبي بسيط، هادئ جدا...

أجـاب يوليان ماستاكوفيتش، وعلت وجهه تكشيرة هيستيرية:

- صبي لعوب كبير، على ما أرى، وخاطب الصبي الصغير، امش، يا صغيري، لماذا تقف هنا، عد إلى زملائك!

هنا، بدا أنه غير قادر على أن يتمالك نفسه، ونظر إلي شـزرا. أنا أيضا، كنت غير قادر على أن أتمالك نفسي، وانفجرت بالضحك ملء وجهه. وعلى الفور، التفت يوليان ماستاكوفيتش، وسأل صاحب البيت بصوت مسموع فقط بما فيه الكفاية من هو هذا الشاب الغريب؟ أخذا يتهامسان وخرجا من الغرفة. رأيت بعد ذلك يوليان ماستاكوفيتش، كيف كان، مصغيا إلى رب البيت، يهز رأسه بعدم ثقة.

وبعد أن شبعت ضحكا، عدت إلى الصالة.

كان الـزوج العظيم، محفوفا بأمهات وآبـاء العائلات، وبالمضيفة والمضيف، يفسر شيئا بحماس لسيدة قدمت إليه للتو. كانت السيدة ممسكة بيدها الفتاة الصغيرة، التي كان ليوليان ماستاكوفيتس معها، قبل عشر دقائق، ذلك المشهد السابق في الصالون. والآن، كان يغدق آيات الثناء والسرور على جمال، ومواهب، ولطافة، وحسن خلق الفتاة الصغيرة العزيزة. كانت الأم تصغي إليه دامعة العينين تقريبا من السعادة. وكانت شفتا الأب باسمتين. كان سيد المنزل في غاية الابتهاج برؤية هذا الفيض من السعادة الشاملة. والضيوف أيضا كانوا جميعا متعاطفين. وأوقفت حتى ألعاب الأطفال لكي لا تعكر صفو الحديث. كان الهواء كله مشبعا بالاحترامات. وسمعت بعد ذلك أم الفتاة الصغيرة المهمة، كيف كانت، متأثرة من أعماق قلبها، ترجو، بتعبيرات منتقاة، يوليان ماستاكوفيتش أن يشرفها شخصيا، وأن يسعد منزلهم بمعرفته الثمينة، وكيف عبر يوليان ماستاكوفيتش عن قبوله الدعوة بفرحة واضحة، ثم سمعت كيف بدأ جميع الضيوف، كما تقتضي اللياقة، يستأذنون بالانصراف، في اتجاهات مختلفة، ويتفرقون تباعا وهم يغدقون جزيل الثناء على رجل الأعمال وزوجته، وابنتهما الصغيرة، وبالأخص على يوليان ماستاكوفيتش.

سألت، بصوت عال تقريبا، أحد معارفي، كان جالسا أقرب من يوليان ماستاكوفيتش:

- هل هو متزوج، هذا السيد؟

ألقى علي يوليان ماستاكوفيتش نظرة ثاقبة وغاضبة.

- لا!

هكذا أجابني صديقي، مغتاظا من أعماق قلبه بهذه الحماقة التي ارتكبتها عمدا.

في الأيـام الأخـيرة، عندما كنت أمر أمام كنيسة، لفت انتباهي حشد كبير من العربات والناس في الساحة. كان الحديث، من حولي، يدور عن زواج. كان يوما قاتما والرذاذ يسقط بـاردا، شققت طريقي بين الحشد ودخلت إلى الكنيسة، ورأيت العريس. كان رجلا قصيرا، مدورا، متخما، منتفخ البطن، ومنمقا للغاية. كان يهرول، يتحرك، يصدر الأوامر. وسمعنا أخيرا أن العروس قادمة. تسللت من بين الحشد، ورأيت حسناء رائعة الجمال، بالكاد حل ربيعها الأول. ولكن هذه الحسناء كانت شاحبة وحزينة. كانت ذاهلة النظرات، بل بدت لي عيناها حمراوين من البكاء. كانت الصرامة القديمة لكل قسمات وجهها تضفي على جمالها نوعا من العظمة والجلال. ولكن من خلال هذه الصرامة والعظمة، من خلال هذا الحزن، كان يظهر وجه طفولي تماما، بريء تماما، شيء ساذج بشكل لا يصدق يظهر للعيان، شيء غير مستقر، شيء فتوي، والذي كان، في حد ذاته، دون أن يطلب شيئا علنا، يدعو للشفقة والرثاء.

كان يقال إنها بالكاد تبلغ السادسة عشرة من عمرها. بعد أن نظرت مليا إلى العريس، أدركت فجأة أنه هو يوليان ماستاكوفيتش، الذي لم أره منذ خمس سنوات بالضبط. ونظرت إليها...يا إلهي! وفتحت طريقي في الزحام، وبأسرع وقت ممكن، خرجت من الكنيسة.

وسط الحشد، قيل إن العروس كانت غنية، وإن لديها خمسمائة ألف روبـل من المهر، وما لا أدري كم من الخرق...

«ومع ذلك، كان الحساب جيدا! - هكذا قلت لنفسي وأنا أهرع إلى الشارع...

قصة قصيرة

لسان الآخر

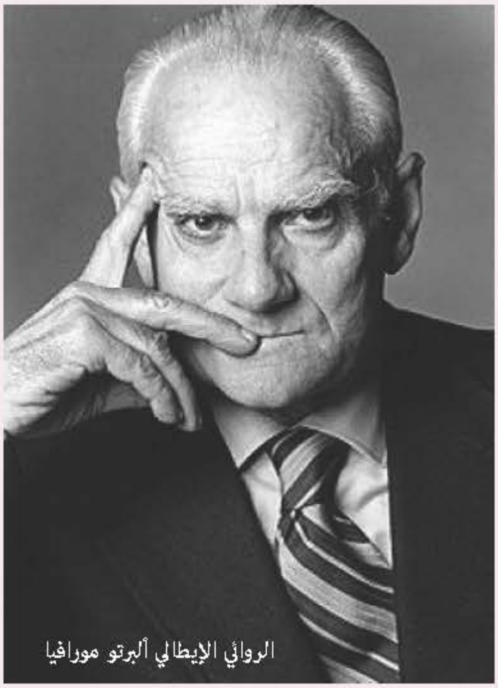


ترجمة : محمد صوف

سائق الشاحنة

لـ«ألبرتو مورافيا»

أنا هزيل. عصبي. بذراعين دقيقين وساقين طويلين. ضامر البطن لدرجة يَنْسَلُّ معها ببساطة السروال من أسفل الظهر. وباختصار شديد فأنا النقيض المطلق لشخص يحلم بأن يكون سائق شاحنة. لاحظوا معي سُواق الشاحنات. كلهم كتل لحمية بمنكبين عريضين. بِذراعيْ عمال الموانئ. الظهر قوي والبطن أقوى. سائق الشاحنة يعتمد أساسا على ذراعيه وعلى ظهره وبطنه. الذراعان يدير بهما عجلة المقود الذي يَقلّ قُطْرُه قليلا عن ذراع. وأحياناً عندما يكون في مُنْعَرَج جبليّ، عليه أن يدير العجلة كاملة. ويحتاج إلى ظهر قوي ليقاوم التَّعَب الذي يُزَاوِرُه من جلوسه ساعات وساعات في نفسٍ الوضعية، دون الشعور بالألم أو بالتَّصَلُّب في البطن. ليظل ثابتا في مقعده لا يتزحزح، كصخرة. هذا عن البَدَن. أما عن معنويات السائق، فأنا لست مُؤَهّلاً لذلك ألبتة. سائق الشاحنة لا يتوفر على أعصاب. ولا نزوات تُدَغْدِغُ دماغه، ولا إحساس له بحنين، ولا أي نوع من العواطف الهشّة. الطريق تُرْهق وتقتل ثورا. أما المرأة فعلى سائق الشاحنة ألا يفكر فيها إلاّ قليلا كالبحّار. وإلا سيُصاب بالجنون من كثرة التّرحال. أما أنا فحافل بالأفكار والانشغالات. أما مزاجي، فهو كئيب، وأحب النساء.



الروائي الإيطالي ألبرتو مورافيا

و رغم كل الموانع التي تَحُولُ دون أن أُصْبح سائقَ شاحنة، كانت رغبتي شديدة في أن أكون سائقا. أفلحتُ في الحصول على عمل في شركة للنقل. عيّنوا لي مُرافقاً يُدْعَى بالومبي. كان فظّاً بكل ما تحمل الكلمة من معنى. أي أنه كان سائق شاحنة مثالي. لا لأن سائقي الشّاحنات ناقصُو ذكاء، بل لأنه كان يتوفّر على نعمة الغباء. حتى إنه يشكل مع الشاحنة كتلة واحدة. ورغم أنه كان يتجاوز الثلاثين، فقد ظل يحتفظ بقسط وافر من الطفولة. وجه كثيف. خدّان مُنْتَفِخانِ. عينان صغيرتان تَقْبَعَان تحت جبين تدَلّى من عَلٍ، وفم مرسوم كفتحة علبة نقود. قليل الكلام. وإذا تكلم

فبمجرد همهمات، يصبح قوله واضحا، فقط، عندما يتعلق الأمر بالأكل. أذْكُر أننا مرة دخلنا إلى مطعم بإيتري بشارع نابولي مُتْعَبَيْن وجائعيْن، لم يكن هناك سوى فول ولحم خنزير، ما إن لَمَسْتُه حتى شعرت بمَغَص. ابْتَلَعَ بالومبي صَحْنَيْن مُمْتَلِئَيْن، ثم تراجع إلى الخَلْفً واضطجع على الكرسي مُحَدِّقاً في بإمعان كالاستجداء، كما لو كان سيبوح لي بشيء بالغ الأهمية. وأخيرا نطق، وهو يُمَرِّرُ يديْه على بطنه، "بإمكاني أن ألْتَهِمَ أربعة صحون أخرى ". تلك كانت الفكرة التي أمضى وقتا طويلا ليعبر عنه..

، مع هذا الرفيق الذي يبدو جامداً كخشبة، لا أقول لكم فرحتي، ونحن نلتقي لأول مرة بإيطاليا. كنا نقوم برحلات بين روما ونابولي ننقل مختلف أنواع البضائع. آجُرّ. بقايا حديد. ورق جرائد.خشب. فواكه، وأحيانا خراف صغيرة تتنقل من مرعى إلى آخر. إيطاليا أوقفتنا بتيراتشينا، وطلبت منا أن نحملها إلى روما. الأوامر كانت تقتضي بألا نحمل أحداً. غير أننا بعد أن رأيناها قرَّرْنا أن نلغي الأوامر. أشرنا لها بالصُّعود، فقفزت برشاقة قائلة "، المجد للوجوه الظريفة، لسائقي الشاحنات".

كانت إيطاليا فتاة مثيرة.لا يمكن قول غير ذلك. كان نصفها الأعلى كتمثال يتحدى الزمن بشكل عَصِيّ على التصديق، وصدر نافر يَنْفُثُ سمُومَه من تحت صَدرية تنزل حتى الـرِّدْفَـيْن. طويلة الرقبة. ورأسها صغير أسمر بعينين نجلاوين خضراوين. أسفل هذا التمثال ساقان قصيران مقوسان. تعطي الانطباع بأنها تمشي وركبتاها مطويتان. لم تكن جميلة بل أكثر من ذلك. الدليل أنها ونحن على مشارف تشيستيرنا عندما تولى بالمومبي القيادة حشرت يدها في يدي وضمّتْها بقوة. ولم تتركها إلا عندما وصلنا إلى فيليتري، حيث كان علي أن أعوض بالومبي كان الفصل صيفا. وحوالي الساعة الرابعة اشتد الحر. وغَمَرَ العَرَق يَدَيْنا حتى الانـزلاق. ومع ذلك كانت تُلْقِي عليَّ نظرة بعينيها الخضراوين كعيني غجرية. بدا لي حينها أن الحياة تبتسم لي. تلك الحياة التي لم تكن ولزمن طويل سوى شريط مديد من الإسفلت. عثرت على ما كنت أبحث عنه. امرأة تشغل تفكيري. وبين تشيستيرنا وفيليتري توقف بالومبي. ونزل ليفحص العجلات. انتَهَزْتُ الفرصة وطبعتُ قبلة على شفتيها. وفي فيليتري توَلَّيْتُ القيادة. كنت سعيدا. مداعبة باليد وقبلة. كان ذلك كافيا يومذاك.

منذ ذلك الوقت شرعتْ إيطاليا تنتقل مرّةً أو مرتين في الأسبوع من روما إلى تيراتشينا ذهابا وإيابا. كانت تنتظرنا في الصباح قرب الجدار حاملة معها رزمة أو حقيبة، عندما يكون دور بالومبي في القيادة تدع يدها في يدي حتى تيراتشينا. وعندما نعود من نابولي كانت تنتظرنا في تيراتشينا. تصعد قُربي، ونبدأ عناق اليدين، وأحيانا أُقَبِّلُها خِفْيَةً عندما لم يكن بالومبي يستطيع رؤيتنا، رغم أنها كانت تتمنع. باختصار وجَدْتُني عاشقا بجِدّ. فقد مضى عليَّ زمن طويل لم أحب امرأة، ولم أعُدْ مُتَعَوِّداً على ذلك. فقد كان يكفي أن تُلْقِي عليَّ نظرة ذات معنى، حتى أنفعل على الفور كطفل وأبكِي. كانت دموعا عذبة. وكنتُ أراها دموع ضُعْف لا تليق برجل، فكنت أحاول أن أتماسك دون أن أنجح في كَبْح دموعي. وعندما أتوَلَّى القيادة، نستغل فترة نوم بالومبيَ ونتحدث بهمس. لا أذكر ما كُنَّا نقول. وهذا معناه أننا لا نقول شيئا ذا بال. مجرد نكت. وكلام عُشّاق. أذكر أن الوقت كان يمر بسرعة، وحتى شريط الإسفلت الطويل بتيراتشينا الذي لم يكن ينتهي، أصبح يَمُرُّ بسرعة مذهلة. كنتُ أُخَفِّض السُّرْعَةَ إلى ثلاثين، وأحيانا إلى عشرين كيلومترا في الساعة وأصبحت ألامس بسرعتي العربات، غير أن الرحلة، دائماً، تنتهي وتغادرنا إيطاليا. السياقة في الليل كانت أحسن. كنت أسوق بيد واحدة وباليد الأخرى أُحِيطُ خَصْرَ إيطاليا. وعندما تشتعل وتنطفئ أضواء السيارات في الجهة المقابلة، كنت أودُّ أن أرسم للجميع بالضوء جملة تعبر عن مدى سعادتي. كأن أقول أنا أحب إيطاليا، وإيطاليا تحبني. لعل بالومبي شعر بشيء، أو لعله يتظاهر بعدم شعوره بشيء. فهو لم يتذمّر مرة واحدة من التنقلات المتكررة لإيطاليا. وعندما يصعد إلى الشاحنة يحييها ببرود ويفسح لها المجال لتجلس قربي. كانت تجلس دائما في الوسط، فقد كان عليَّ أن أنتبه إلى الطريق، وأُخْبِر بالومبي إذا كان سيتجاوز سيارة ما بأن الطريق خالية. لم يعترض، قَطُّ، وأنا العاشق المُوَلّهُ أرغب في كتابة شيء يخُصُّها على الواقية الأمامية. فَكَّرْتُ ثم كتبتُ بحروف بيضاء، " تحيى إيطاليا". ولم يُتِحْ له قط غباؤه بأن يُدْرِكَ معنى ما أقصد، لو لم يسألنا بعض السائقين مازحين كيف أصبحنا وطنيين بهذا الشكل. عندها ألقى عَلَيَّ نظرة، وفغر فاه مُنْدَهِشاً باسماً، وقال" يعتقدون أنها إيطاليا وهي في الحقيقة الفتاة. أنت ذكي فقد عرفت كيف توهمه. "

سارت الأمور على هذا المنوال لشهرين أو أكثر. وفي يوم،

بعد أن تركتْ إيطاليا كالمعتاد بتيراتشينا، والتحقتْ بنابولي تَلَقَّيْنا الأمر بإفراغ الشاحنة، والعودة فوراً إلى روما، دون قضاء الليلة هناك. صُعقْتُ، لأن موعدي مع إيطاليا كان في صباح اليوم الموالي، غير أن الأمر لا بُدّ من تنفيذه. تولّيْتُ القيادة، وغاص بالومبي في الشّخير. كان كل شيء على ما يُرام إلى أن وصلنا إلى إيتري. هناك كانت المُنْعَرجَاتُ كثيرةً، وبدأتُ أشْعُر بالتّعَب. والمنعرجات تجعل عيون السائقين مفتوحة رغم التّعَب. المنعرجات صديقات السائق. وبعد أن تجاوزت إيتري ووسط غابة البرتقال بفوندي، بدأ النوم يداعب جفوني. ولأتَخَلّصَ منه، شَرَعْـت أفكر في إيطاليا. وأنا أفكر فيها، رأيت أفكاري تتداخل وتتشابك في ذهني كأغصان أشجار الغابة، وتمادَتْ في التّشابُك بكثافة حتى أظْلَمَتْ. وأذكر أني قلت في نفسي من حُسْنِ حَظّي أنّي فكرتُ فيها، وبالتفكير فيها تمكّنْتُ من التّمَلُّص من النوم. والحقيقة أني كنت أفكر فيها. وأنا نائم. وبهذا التفكير يكون النوم هادئا وعميقا. وفي ذات الوقت شعرت بالشاحنة تنزاح عن الطريق وتدخل في هُوّة، وسمعت في الخلف ارْتطاماً قوياً، مصدرُه المقطورة الّتي انقلبت. ولأننا لم نكن نسير بسرعة، لم نُصَبْ بأذًى، وعندما نزلنا من الشاحنة رأينا المقطورة منقلبة، عجلاتُها في الهواء، وكل حَمُولَة جِلْد الدِّباغَة تكَوّمَتْ في الهُوّة. كانت ليلة لا قَمَرَ فيها، غير أن السّماء كانت مليئة بالنجوم. شاء حُسْنُ الحظ أن نكون على مشارف تيراتشينا. علي يميننا الجبل، وعلى يسارنا خلف الكروم بحر هادئ و داكِنٌ.

لم يقل بالومبي سوى " ها قد فعَلْتَها "، وأضاف أن علينا أن نذهب إلى تيراتشينا للبحث عن المساعدة. وانطلق ماشياً. لم تكن المدينة بعيدة. وفي مدخل المدينة قال، وهو الذي لا يفكر في غير الأكل، إنه جائع وعلينا أن نذهب إلى المطعم إذ يتطلب وصول الإسعاف والرافعة بضع ساعات. وهكذا دخلنا إلى تيرانشينا وشرعنا في البحث عن مطعم. كان الوقت قد تجاوز منتصف الليل، وفي هذه الساحة الدائرية التي خَرّبَتْها الانفجارات، كان هناك مقهى واحداً مفتوحاً، غير أن أبوابه في تلك اللحظة كانت مغلقة. أخذنا مَسْلكا صغيرا يفضي إلى البحر. ورأينا مصباحا يضيء علامة تجارية. أسرعنا الخُطى نحوه، وكُلّنا أمل في أن يكون مطعما. كانت الستائر نصف مُسْدَلَة، كما لو أنهم أغلقوا. الأبواب كانت من زجاج، والستائر تتيح رؤية ما بالداخل..قال بالومبي "هل تريد أن ترى هل هو مغلق ؟"، ثم انحنى و أطل.

بدوري انْحَنَيْتُ، رأينا قاعة مطعم صغير، بموائد قليلة، ومقعد طويل. وكانت الكراسي مقلوبة فوق الموائد، ورأينا إيطاليا تكنس المكان، وقطعة قُماش تحيط بردفيها. وخلف المقعد الطويل في أقصى القاعة، كان هناك شخص أحدب. رأيتُ الكثير من هذه الفصيلة لكن لم أرَ قطٌّ أحْدَباً تامّاً كهذا. كان وجهه مُحاصَراً بين اليدين. والقَذالُ أعلى من الرأس، وكانت عيناه سوداوين مصابتين بالصُّفْراء. كان يحدق في إيطاليا التي كانت تكنس بسرعة. قال لها الأحدب شيئا ما دون أن يتحرك من مكانه. في تلك اللحظة اقتربتْ منه، وضعت المكنسة على المقعد. أحاطت عنقه بذراعيها. ومنحته قبلة طويلة. ثم حملت المكنسة وبدأت تدور حول نفسها راقصة عبر القاعة. نزل الأحدب من على المقعد وسط القاعة. كان أحدبا بحرياً بحذاء مطاط، وسروال من الجُوخ الأزرق مطوي من الأسفل، كما يفعل الصيادون، وقميص مفتوح على طريقة روبيسبيير، واقترب من الباب. رجعنا نحن إلى الخلف. فتح الباب، و أسدل الستار.

قلتُ لأخفي صدمتي : "من كان يعتقد ذلك ؟" أجاب بالومبي بمرارة "نعم ". مرارته فاجأتني. ذهبنا إلى المرأب وقضينا الليلة لتسوية وضعية الشاحنة وشحن البضائع. وفي الفجر ونحن نزحف نحو روما، ولأول مرة منذ عرفته، شَرَعَ يتحدث، قال : " أرأيت ما فعلت بي تلك الساحرة إيطاليا ؟"

قلت مندهشا " ماذا فعلت بك ؟" أجاب ببطء وسذاجة." كانت تضم يدي إليها كل الوقت ذهابا وإيابا. وقلت لها إني أرغب في الزواج منها. أي أننا أصبحنا خطيبين. أرأيت مع من ؟.. أحدب ؟"انقطع نفسي.لم أقل شيئا. أضاف بالومبي: "قدمت لها كثيرا من الهدايا. مرجان.مناديل حريرية. أحدية لامعة. والحق أقول. لقد كنت أريدها هذه الفتاة العاقة المجردة من أي إحساس. ما هي إلا......"

ونحن نتابع طريقنا نحو روما في غبش الفجر، تابع حديثه للحظة بإيقاع بطيء كما لو كان يكلم نفسه. لم أتوقف عن التفكير في إيطاليا التي خدعَتْنا معا، فقط لِتُوفِّرَ ثمن تذكرة القطار. آلَمَني أن اسمعه يقول ما كنت سأقوله أنا. وبلسانه هو الذي لا يحسن الحديث، بدتْ لي

الحكاية مثيرة للسخرية. وفي لحظة صرخت في وجهه " ذَرْني من حديثك عن تلك الفاجرة. إني أريد أن أنام." أجاب المسَكين " ثمة أشياء تحدث ألماَ ممضا في النفس " ثم التزم الصمت حتى روما.

ظللت حزيناً شهوراً، وعادت الطريق بالنسبة لي كما كانت من قبل. دون نهاية ولا بداية. مجرد شريط مرير من الإسفلت أطويه مرتين في اليوم. وما جعلني أقتنع بتغيير المهنة، هو أن إيطاليا فتحت مطعما صغيراً بطريق نابولي، وسمته " لقاء سائقي الشاحنات". كان جميلا أن نقطع مسافة مئات الكيلومترات لارتياده. وبالطبع لم نتوقف قط هناك. غير أن رؤيتي لإيطاليا خلف المقعد. والأحدب يناولها الكؤوس وزجاجات الجعة تؤلمني. غادرت، وبقيت الشاحنة تحمل عبارة " تحيا إيطاليا"، وبالومبي خلف عجلة القيادة دائما يجوب الطرقات.

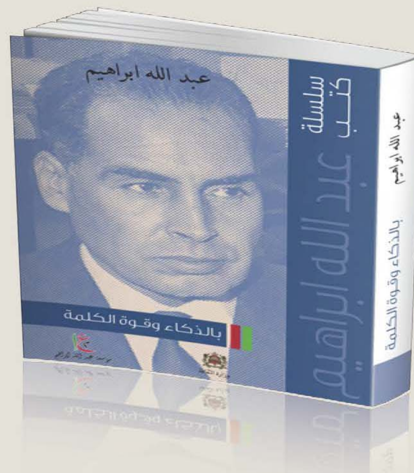


اختيار وتقديم:
صلاح بوسريف

الصِّيَغ العُلْيَا لِلشِّعْر

عبدالله إبراهيم

لم يكُن العَقْل المغربيّ عقلاً عاطلاً عن التفكير والنَّظر، ولا عن الإبداع واخْتلاق المفاهيم والتَّصوُّرات، بل إنه كان عقْلاً، حَظِيَ فيه الحاضر والمستقبل، بنفس ما حَظِيَ به الماضي من اهتمام. صحيح أنَّ المُحَافَظَةَ والتَّقليد غَلَبا، على هذا العقل، في بدايات القرن العشرين، وكانت السَّلَفِية التي جاءَتْنا من المشرق، هي ما ذهب إليه أغلب عُلماء المغرب، وشُعرائه، ومَنْ يمكن اعْتبارُهم مُفَكِّريه، في هذه اللحظة المِفْصَلِية من تاريخنا الثقافي والفكري، كون هؤلاء، في أغلبهم، دَرَسُوا في الجامعات الدينية، مثل القرويين وإبن يوسف، ومنهم من درس في المشرق العربي، ليعود إلى المغرب، حاملاً أفكار محمد عبده وجمال الدين الأفغاني، وهو ما سَرَى على السِّياق الثَّقافيّ والفكري المغاربيّ، في الجزائر وتونس أيضاً. لكن هذا لم يَكُن عائقاً في وجه الفكر التَّحْديثِيّ، والرغبة في النهضة، ليس من مَنطلق الماضي وحْدَه، لأنَّ هذا كان مُقْتَرَحاً واتِّجاهاً، بل وطريقاً من بين طُرُق أخرى، رغم أن اللِّيبرالِيّ لم يَظْهَر بينها عندنا، كما جرى في المشرق، لأنَّ الذين دَرَسُوا في الغرب، أو اطَّلَعُوا على الأفكار والنَّظَريات الغربية، في السِّيَاسَة، كما في الاقتصاد والثقافة والفكر، عَمِلُوا على توسيع أُفُق النَّظَر، بالدَّعْوَة إلى مُراجَعة الماضي نفسه، وإلى العمل على بَلْوَرَة أُفُق آخَر مُغاير، هو ما يمكن أن يكون أُفُقَ التَّحْديث الذي كانت ملامحُه ظَهَرَتْ في المغرب، في أواخر القَرْن التَّاسع عَشَر، رغم ما كان من اعْتِراضاتٍ وتَحفُّظَاتٍ من قِبَل الفُقَهاء الذي رَأَوْا في المطبَعة والتِّلغراف واستعمال البارُود، مثلاً، بينَ ما يَنْأَى بالبلاد والعِبَاد عن الشَّرْع، كما فَهِمُوه ورأَوْه في زَمَنِهِم.



منْ هُنا، يمكن النَّظَر إلى «النُّبُوغ المغربيّ»، وَفْقَ عبارة عبد الله كنون، باعتباره نُبُوغاً بالاخْتِلاف، وبرحَابَة وجهات النَّظَر، وما سَعَى إليه الشَّاعر، والنَّاقد، والمُفَكِّر، والفَقيه، من رغبة في النُّهوض، والخُرُوج من وضع الاحتباس الذي كان أحد عوائق هذا النُّهُوض، ووضع المجتمع في سياق ما ظهر من تحوُّلات في الغرب، خصوصاً بعد الاستقلال، وما تركَهُ المُسْتَعْمِر من آثار في الفكر والوِجْدان العام للمغاربة.

في هذا السِّياق، ربما، والذي كان فيه الوعيُ والفكْرُ السَّائدان، يغلبُ عليهما التَّحَفُّظ والمُواجَهَة، كانت الأفكار التي فيها جُرْأَة، واخْتلاق، وفيها إضافَة ومُغايَرَة، أو جاءت لتطرح أسئلة جِدِّية، وتُعيد تَقْليب التُّرْبَة. لم يكن سهلاً من قبل الرأي والذَّوْق العامَّيْن، قبول ما كان طَرَحَه، العديد من السَّلَفِيِّين المُتَنَوِّرين من أفكار، وما جاء في عدد من المقالات التي كانت تظهر في الصُّحُف العربية، بصورة خاصة، وما شَرَع يظهر من مؤلَّفات وكتابات، كان بَيْنَهَا كتاب «الأدب العربي في المغرب الأقصى»، الذي عملَتْ مجلة «الثَّقافة المغربية»، في صيغتها وتصوُّرِها الجديدَيْن، على نَشْرِه في جُزْأَيْن، الذي هو

أوّل كتاب ظهر في نقد الشِّعر في المغرب في العام 1929، وأوّل عمل أنطولوجي في الشِّعر، جمع فيه مُؤَلِّفُه نُخْبَةً من الشُّعراء، من أجيال مُخْتلفَة، وعَيْنُهُ كانتْ على سؤال التَّحْديث عند الجيل الثالث، من الشُّبّان، ممن بدأت التِّقْنياتُ الحديثة تدخل فِكْرَهُم ووِجْدانَهُم، آنذاك، وأصبحت ضِمْنَ ما كتَبُوه من شِعْر.

وليس كتاب «النُّبُوغ المغربي»، إلاَّ أحد هذه التَّعْبيرات، عن العقل والخيال الإبْداعِيَيْن في المغرب، في علاقتهما بالثَّقافَة العربية، وبثقافة البحر الأبيض المتوسط، كون المغرب، جغرافياً، هو بلد يُطِلُّ على أكثر من فضاء، وأكثر من ماء، وهذه إحدى سِماتِ الانفتاح والانْشراح في الثَّقافَة المغربية، نَاهيك عن مكَوِّناتها الأمازيغية والصحراوية، وعن اللقاء الذي كان دائماً مع ثقافة «الآخر»، في كل لُغاته وتعبيراته.

عبد الله إبراهيم، عرفَه المغاربة كسِياسيّ، وكرَجُل وطَنِيّ، ممن نافَح عن بلده، وتَحمَّل مسؤولية التَّدْبير السِّياسيّ للشَّأن العام، في الحكومة التي ترأسَها على عهد الملك الراحل محمد الخامس، وكان أحد المُؤَثِّرين في المشهد السياسي العام، وأحد الزُّعماء الوطنِيِّين، ممن اختارُوا اليسار كتَوَجُّه في النَّظَر، وفي قراءة الواقع، رغم أنَّ الرَّجُل كان خرِّيجَ التعليم الأصيل، وعارِفاً بأمُور الدِّين، أي بوعي وثقافة العالم والأديب والشَّاعِر، ولكن أغلب المغاربة، وحتَّى المشارِقَة، لم يعرفوا عبد الله إبراهيم، كناقد، ومُفكِّر، وشاعر، وعارِف بالثقافة العربية قديمها وحديثها، ومالك لزِمَام الثقافة الغربية، التي تعرَّف عليها أثناء دراسته الجامعية بفرنسا، ولقائه بكبار الشُّعراء والفلاسفة والمُفكِّرين والتيارات الثقافية التي كانت تَمُوجُ بها باريس، في سنوات الستينيات من القرن الماضي.

هذه الازدواجية في التَّكْوين، وفي الثقافة والمعرفة، جعلت عبد الله إبراهيم، يُعِيد قراءة الثَّقافَة العربية من منظور مُغاير، وسيقوم بنفس الشيء في قراءته لتاريخ المغرب، في كتابه القَيِّم والهامّ «صُمودٌ في وَجْـه الإعصار». لكن، كتابه الذي نَشَرَه في منتصف الثمانينيات «بالذكاء وقوَّة الكلمة»، كما باقي كتاباته، في هذا السِّياق، لم تَحْظَ بما يكفي من اهتمام، وظلَّت صامتَةً، رغم ما تَحْفَلُ به من غنًى، ومن إعادة النَّظَر، في كَثِير من الأفكار التي كانت نَوْعاً من التّكرار والاجـترار، خصوصاً في النَّظَر إلى الشِّعر العربيّ، قديمِه وحديثِه.

في هذا المقال، الذي رأينا أن نُسَمِّيه بـ «الحَاجَة إلى هوميرُوس جديد»، وهو عنوان يوجد ضمن المقالة، فيه يَصِل عبدالله إبراهيم، إلى جوْهَر ما يَذْهَبُ إليه في حديثه عن الشِّعر، يبدو الوعي النَّظَريّ والنقدي المُتقَدِّمان، في النظر إلى الشِّعر، عند عبد الله إبراهيم، بما كان مُخالفاً للسَّائد في دراسـة الشعر وقراءته، وفي فهمه وتَأمُّله، خُصوصاً أنَّ زمن صُدُور الكتاب، كان هو زمن الشِّعر السِّياسيّ، أو شِعْر المُواجَهَة، خصوصاً في الشِّعر المُعاصر، عند جِيلَيْ الستينيات والسبعينيات، وكان وَعْيٌ جمالي آخر يَتَشَكَّل مع جيل الثمانينيات، الذي بدأ بالانْسلاخ عن هذا النَّوْع من الشِّعر، إلى ما يُعْطِي الذات حقَّها في أَنْ تُؤسِّس لِوَعْيٍ شِعْريّ جَماليّ مُغايِر ومُخْتَلِف.

حين نتأمَّل ما يذهبُ إليه عبدالله إبراهيم، في سياق ما كان رائجاً من شِعْر، فَكأنَّنا بالكاتِب، يَذْهَبُ إلى التأكيد على ضَرُورة المُغايَرة، لكن، بالخُروج من الخطاب الغنائي، ببنائه البسيط، إلى النص المَلْحَميّ المُركَّب، أو النص الذي يَبْتَدِع أسطورَتَه، التي لها فَضاؤُها الخاص، أي لها سياقُها المعرفي والجمالي، الذي ليس بالضرورة أن يكون هو نفسُه ما خرج من حضارة أخرى، وهو، هُنا، يعني، السياق الذي «يحضُنُ ... جميع مَدارِك وفتوحات ومهارات وَعْيِها اليَقِظ،



إلى جانب أرشيفها التراثيّ العام، والمُسَجَّل عبر الأجيال المَنْسيَّة، في لُغـتـها أساسياً». فلا شعْر يأتي من عَدَم، بل إنَّ التأسيس، هو إنْصاتٌ، وحوار، وتَجاسُر مع الماضي، ليس للبقاء فيه، ولا للإقامة في ماضَويته، لأنَّ هذا التراث نفسَه، هو حيٌّ بحاضره، حين يكون الحاضر أُفُقاً للمستقبل، «لأن الثقافة ليست سوى نظام للربط الواعي نوعا ما، وبصورة أو بأخرى، بين الحضارة ومجالها الأسطوري».

هـومـيروس، إذن، ليس هو «الإلـيـاذة» و «الأوديـسـا»، ضرورة، بل البناء الأسطوري الإبداعي القائم على التَّخْييل والتَّحْويل، كمفهوم يستعمله عبدالله إبراهيم للدلالة على المُغايَرة والاختلاف، لا على الاسْتسلام لسحْر الأسلاف، ولعقلهم الشِّعريّ، إذا جاز التَّعْبير، لأن هذا التَّحوُّل، هو تَحوُّل تاريخيّ، لأنه تحوُّل يُحْدثُ ثورة في الفكر، وفي النِّظَام الثقافي عموماً، أي في العقل والخيال معاً.



يرى عبد الله إبراهيم، أنَّ التهديد الذي يمكنه أن يَمَسّ حضارة ما، هو في انْفصَالها عن الثقافة، وبقائها عارية، أي دون إبـــداع وخَـلْـق وابْتكار، لهذا فهوميروس، هو أفقُ شعْريَة جمالية، تُعيد النَّظَر في الشِّعر، بوضعه في سياقه التجديدي الإبداعيّ «الثوري»، بتعبير الكاتب. فنحن «نعيشُ الآن جميعاً، أزمة عُمْق في الثقافة [العربية] المعاصرة، لاخْتلالِ التَّطابُق في الإيقَاع، بين المعيش والمتخيل».

هل معنى هذا أن عبد الله إبرهيم، يعود بنا إلى نظرية الانعكاس، بالمعنى الماركسي، أو بمعنى الواقعية الاشتراكية، أم أنه فَكَّر في التَّخْييل، باعتباره أفق الإبداع، حتَّى وهو يَخوضُ في بعض مُسَمَّيَاتِ وعناصر الواقع؟

لا ينبغي اسْتبْعادُ مفهوم الرؤيا عند عبد الله إبراهيم، أو ما سَمَّاه بالبُعْد الرُّؤْيَويّ الذي يدفع بالفنان، أو بالشَّاعر، بالأحرى، إلى ما يَصِلُه بالخيال الخَلَّاق، كما سنجده قبله عند وُوردزرت، أي عند الرومانسيين، مع فارق الوَعْي والنَّظر بين الاثنين. فالشاعر موجود في المجتمع، مُنْخَرِط في التاريخ، لكنه مَعْنيٌّ بالثورة على هذا الواقع، وبأن «يعيش الحاضر في المستقبل». وهذا هو جوهر الشِّعر، ما إن يضع يَدَه على المَعْنَى الهوميري، الذي اختار عبد الله إبراهيم أن يَعْتَبِرَهُ أُفُقاً للمستقبل، لكنها هُوميريَّة تُواجه «الحاسوب» و «الكوسموغونيات» و «المَفارِخ البيولوجية»، أي كل ما يأتي من التِّقْنية والآلة، لا من البشر، أي كيف سيكون وضـع الـشّـاعـر، ومـا أُفقُه في مواجهة التَّحَوُّل، ما لَمْ يَعِ شَرْط التحوُّل في الشِّعر نفسه، وفي ذاته نفسِها التي هي شرط هذا التحول، وفق ما يعتبره عبد الله إبراهيم «العالَم الرؤياوي للشَّاعر» الذي «هو حَرَمُه الشخصي» و «هو مرآة نفسه في المجتمع، ومـرآة المجتمع في نفسه. وهو من جهة أخرى باصرَتُه الصَّافية الرَّقْراقَة على بَاطن الكَوْن، فبواسطتها يستطيع أن يُثَبِّتَ في صِيَغ عُلْيَا رامزَة، ما يَطْفُو فوق الأمـواج من مظاهر وتَقَلُّباتٍ».

الصِّيَغ العُلْيا الرَّمزَية، هي المَعْنَى الهُوميريّ الجديد، وهي الشِّعر خارجَ «القصيدة»، كما كان عبد الله إبراهيم يذهب إلى ذلك، في زَمَن، كان فيه الشِّعر غارقاً في الواقع، أو هو صورة مُطابقَة للواقع، سيجري تجاوُزُها، في ثمانينيات القرن الماضي، مع شُعراء غَيَّرُوا وَضْعَ المِرْآة، وزاوية النَّظَر، أيضاً، والشَّكل الشِّعْرِيّ الجماليّ.

1) المجال الاسطوري العام للحضارة

يمكن النظر إلى الشِّعر، باعتباره تعبيراً عن الحساسية، وترجمة لها إلى رموز، بقصد المنابضة والتحريك، لإيصال التجربة، في إحساس الشاعر، إلى وجدان القارئ.

ويمكن النظر إلى الشِّعر أيضاً، من مقاربة مَظْهَرانية، باعتباره انعكاساً مباشراً للحساسية، وتَجْسيماً حياتياً لها. في شروط الزمان والمكان. مثلما تُعْرِبُ الآهَةُ عن الألم. والابتسامةُ عن الابتهاج، وكما يدل جُحُوظ العَيْنَيْن فجأةً، وتَشَنُّجُ قَسماتِ الوَجْه وانْفِغار الفَم، على الهَلَعِ الشَّديد والزَّعَجِ والاندهاش، في هيئةَ إنسان.

ومن موقف عفوي مُلْتَهب لهذه المُقَارَبَة المَظْهرانيَة، نفسها، كذلك، أحَسَّ الشَّاعرُ العربيّ في قرارة نفسه هو أيضاً، بصدى هذين الاعتبارين معاً، في انطباعاته الذاتية عن الشِّعر، عندما انطلق يقول :

ليسَ هذا الشِّعر ما تَرَوْنَه　　　إنَّ هاذي قِطَعٌ من كَبِدي

ثم يمكن النظر الى الشِّعر، على صعيد آخر أيضاً، من خلال حركة التاريخ، باعتباره تعبيراً عن المجال الأسطوري العام لحضارة، وباعتبار الحضارة نفسها، بامْتِدَادِيَتِها ومَحْدُودِيَتِها، وَبِعُمْقِها وحَرَكِيَتِها، تاريخاً له.

إذ يبدو جلِياً، من تاريخ نشاط الإنسان على الأرض، ومحاولاته فهم الشروط المحيطة بحياته، وحياته عليها، أن لكل حضارة فضاءَها الاسطوري العام، الذي يُشَكِّلُ مرجعيتها، ويَرْبِطُ وَعْيَ الأفراد والجماعات فيها، على أساس تلك المرجعية، بالتاريخ.

فهذا المجال الأسطوري العام، هو الذي يُغَذِّي ويُوَجِّه رُؤَاها، ويضبط من بعيد تلقائيتها. وهو الذي يَمُدُّها، أولا، بالقُدْرَة على تركيب تَصَوُّرٍ ذاتيّ لشخصيتها في داخله. فبه تقيس إمكانيات وحدود قُوَّتها، وعن كَثَب منه، تخطو خطواتها في الظهيرة، وبإيعازاته تَسْتَأْنِسُ، في مناطق الغَبَش، من وعيها. ومع أشباحه تَتَناجَى، في مناطق الصَّمْتِ والتَّرَقُّب والظلام، أو تَتَمَلَّى في مُرُوجِ الطُّوبَاوِيَةِ والارْتِخَاءِ والأحلام.

المجالُ الأسطوريّ العَامّ لحضارة، ليس هو ميتافيزياءَها. ميتافيزياؤُها نفسُها، جزء منه. لأنه يحضُنُ أيضاً، جميع مَدارِك وفتوحات ومهارات وَعْيِها اليَقِظ، إلى جانب أرشيفها التراثّي العام، والمُسَجَّل عبر الأجيال المَنْسيَّةِ، في لُغَتِها أساسياً. وإلى حد ما، في السِّمَاتِ الأصيلة لشخصيتها، وفي فضائها الفلكلوري، وفي ردود فعلها العفوية. وليس هو البناء المعنويّ، التَّصَوُّرِيّ، لها، على اعتبار أنها هي البناء المادي المقابل له. فكلاهُما يحيا بعمق في الآخر ويزدهر ويتطور في الآخر. ويُعَدِّل الواحد منهُما الآخر باستمرار. فالفضاء الأسطوري العام، مَرْفُودٌ بحضارته مادياً، ومُبَرَّرٌ لها. وحضارته مرفودة به معنويا ومُلْهَمَة منه، ولا تَضْطَرِبُ العلاقات العضوية بينهما، إلا تحت رجَّة الأزمات الثقافية الكبرى في المجتمع، عندما يَخْتَلُّ التَّطَابُق في الإيقاع، وتصطدم مُؤَقَّتاً حضارةٌ ما، بمجالها الاسطوري العام، لأن الثقافة ليست سوى نظام للربط الواعي نوعا ما، وبصورة أو بأخرى، بين الحضارة ومجالها الأسطوري. فإذا اصطدم هاذان الأخيران بنيوياً اختل نظام الرَّبْط، فتنطلق قوة الواقع المعيش في الحضارة حينئذ، لتعدل خطوط المتخيل في الفضاء الأسطوري. ومن ثمة، لا تحوُّل تاريخياً في حضارة بدون ثورة ثقافية في قوة وآفاق التحول فيها، من أجل تزويد الحركة بالذكاء والإنجاز بمصداقية التاريخ، والاختيار بالقدرة على التقييم، عند الإنسان.

يبدو جلِياً، من تاريخ نشاط الإنسان على الأرض، ومحاولاته فهم الشروط المحيطة بحياته، وحياته عليها، أن لكل حضارة فضاءَها الاسطوري العام، الذي يُشَكِّلُ مرجعيتها، ويَرْبِطُ وَعْيَ الأفراد والجماعات فيها، على أساس تلك المرجعية

2) التَّهْديد الآنَ في أن تَنْفَصِل الحضارَة عن الثّقافَة

ونعيشُ الآن جميعاً، أزمة عُمْقٍ في الثقافة المعاصرة، لاخْتِلالِ التّطابُق في الإيقاع، بين المعيش والمتخيل، واضطراب العلاقات العضوية بالتالي، بين الحضارة الإنسانية الرّاهنَة، ومجالها الاسطوري العام. ويسير هذا الاضطراب، تحت ضغط أسبابه ذاتها، نحو تَحَرُّر الذكاء تدريجياً، من كفاءة التّحكُّم فيه إنسانيا، وانفصال الثقافة في الاخير عن الحضارة، في واقع المجتمع البشري المعاصر.

إن التّقدُّمَ لَيَسِيرُ بأَسْرَع مِمّا يستطيعُ فِكْرُنا أن يَسيرَ لِيَلْتَحِقَ به في الوقت الراهن. وذلك لأننا نحمل جميعا، في بنيات تصوُّراتنا، وأُسُس قِيَمِنَا التقليدية، وأصول عوائدنا الذهبية، وحركة عواطفنا، تراكمات حضارية من الماضي، تَجذَّرتْ فينا بعمق، فهي تُقَيِّدُ عالمَنا الرؤيوي، جيلا بعد جيل، وحضارة تلو حضارة، منذ ما يناهز الآن على الأقل، سبعة آلاف عام.

سبعة آلاف عام من الماضي، الذي مازال مع ذلك، حاضراً في الحاضر، وجُزءاً لا يتجزأ من المستقبل. لأن الثقافة لا تَسْتَغْني عن التراث، وإنما التهديد الآن، في أن تنفصل الحضارة عن الثقافة، فيصبح المعيش في الحضارة غير مُتَخَيّل بوضوح في أذهان الناس، والمتخيل غير معيش... ولكن هذا يقع حالياً بمقياس الإنسان بالجملة، وعلى صعيد الأرض كلها في أوضاع التقدم العلمي والتقنولوجي المدفوعة بهما الحضارة الآن.

وهناك أزمة أخرى على مستوى ثانٍ في علاقات الفكر المعاصر، بوسائل الإعراب عن نفسه، لِنَقْل إحساسات المتكلم أصدق ما تكون مع نفسها، وبمقاييس وتصورات مُوَحّدَة أو مُتشابِهَة أحياناً على الأقل إلى وعي المخاطب. وقد يبدو وضع المشكل على هذا النحو. تسجيلا لواقع قديم، وبالتالي عقيما، لأنه بدون حل نهائي، ولكن المشكل هنا يكتسي طابعا مأسويا، بالنسبة لمستقبل الثقافة في علاقتها بالحضارة، لما بعد نهاية القرن الحالي. ويمكن تقديم معطيات المشكل هنا، على النحو الآتي :

ـ الأشياء أية أشياء، لا نستطيع أن نَتصوَّرَها بأعْيانِـها، وعلى نحو ما هي في نفسها، بل لا نتصوَّرُها إلا من خلال علاقتها مع بعضها فقط، وخارج هذه العلاقات، ينغلق ذِهْنُنا عنها، وتنطفئ في تصوُّرِنا، فلا يبقى فيه منها شيء، يكون قابلا بعد عندنا للإدراك.

ـ لم تعرف فكرة في الزمن القديم، ولا في الأزمنة الحديثة، حظوظا أسعد، ولا إمكانيات نظرية، أغْنَى في التطبيق والتوليد، وللكشف بها عن المُسْتَغْرَب والمجهول والمفاجِئ في خيال الإنسان مما عَرَفَتْهُ هذه الفكرة في جوهرها من حظوظ وإمكانيات، وما استعملت فيه، على مختلف الأصعدة والأهداف والعهود التاريخية، من استعملات.

والذي يعني هنا، هو أن الذهن، لا يتصور الأشياءَ مُفْرَدَةً، كمجرد بسائط، بدون علاقات. بل هو لا يتصور الشيء، إلا كَكُتْلَةٍ من العلاقات، كمجموعة من الأشياء بصورة ما، وكبنياتٍ مركبة نوعا ما، مخزونة في الذاكرة، على نحو ما عَلِقَتْ بها في الأصل، ساعةَ تصوُّرِنا لها. وبديهي أن الشّيْءَ في ذهننا، هو صورة فقط، للشيء في الواقع، مجرد انطباع عنه في الذهن مطبوع بطابعٍ سُكونِيّ. بينما الشيء نفسه، يتفاعل على العكس، باطِنياً وباستمرار مع توتُّرات الواقع، كجزء منها، فهو ذو طابعٍ حَـرَكِيّ. تَتغيَّر علاقاته بتَغَيُّر توتُّراته. فلا يبقى هو هو نفسه أَبَداً، زمنين. وهذا أحد المصادر الأساسية للغلَط الإنساني عندما نُقَيِّمُ أحياناً

إن التَّقدُّمَ لَيَسِيرُ بأَسْرَعِ مِمَّا يستطيعُ فِكْرُنا أن يَسيرَ لِيَلْتَحِقَ به في الوقت الراهن. وذلك لأننا نحمل جميعا، في بنيات تصوُّراتِنا، وأُسُس قِيَمِنَا التقليدية، وأصول عوائدنا الذهبية، وحركة عواطفنا، تراكمات حضارية من الماضي، تَجذَّرتْ فينا بعمق، فهي تُقَيِّدُ عالمَنا الرؤيوي، جيلا بعد جيل، وحضارة تلو حضارة، منذ ما يناهز الآن على الأقل، سبعة آلاف عام.

الواقع المتحرك، إنطلاقا من صورتنا الثابتة عنه في الذهن، على اعتبار أن الشيء وصورته معاً، شيء واحد لم يتفاوتا ولم يَتغيَّرا عن بعضهما.

وتَفاوَتَت الأشياءُ، والعالم على أبـــواب الـعـصر الحديث، فتغيَّرت في الواقع، عما هي عليه في التَّصَوُّر تحدِّياً، فكان التَّفاوُت بين المعيش، والمتخيل، المطموح إليه أولا، والمأمول بعد ذلك بقوة، إيذاناً واعداً بأن الإنسان الحديث سيربح الثورة، تحت شعار المراجعة التاريخيه، وبتقنيات الضبط العقلي، وكان من الطبيعي أن كل ثورة نِـزَاع. ولكل ثورة ضحايا. ولكن الثورات النَّاجِحَة، تُبَرِّرُ نفسَها دائماً، بأنها في جوهرها، إعادة توازن في الأخير، للعلاقة العضوية بين الواقع المعيش، وبين مجاله الأسطوري العام المفتوح من جديد، في حركة توتره الجدلي الدائبة وتوقعاته، على المستقبل الجديد.

الثورات النَّاجِحَة، تُبَرِّرُ نفسَها دائماً، بأنها في جوهرها، إعادة توازن في الأخير، للعلاقة العضوية بين الواقع المعيش، وبين مجاله الأسطوري العام المفتوح من جديد، في حركة توتره الجدلي الدائبة وتوقعاته، على المستقبل الجديد

وقد عدَّلت الثورة، منذ عصر النهضة الاوروبية، تعديلا عميقاً، مجالَها الاسطوري، لِتُوفِّقَ قدر الإمكان، بين مُعطياتها ومُعطياته، على أساس المصالحة، بين الحداثة والتراث من جهة، ولِيَكون من جهة أخرى، لها منه، مرجعها الحضاري العام، الذي يرتبط وعي الافراد والجماعات على أساسه، بالتاريخ. وقد عِشْنَا تقريبا في الحضارة المعاصرة، إلى نهاية النصف الأول من القرن الحالي[القرن العشرين]، على هذا التوازن تقريباً، وفي نطاق إمكانيات وحدود مَرجِعِه الحضاري العام.

3) صَدْمَة المُسْتَقْبَل

والآن، في غُضون هذا النِّصْف الثاني من القرن الحالي [القرن العشرين]، تَبْتَدِئُ صدمة المستقبل، فَتَتَخَلْخَلُ من جديد، المفاهيم التقليدية، تدريجياً، في حساسيتنا وتصوُّراتنا ومقاييسنا، حول الطبيعة وما وراء الطبيعة. وحول حقيقة القُدُرات الكامنة في الإنسان، والقوات المعادية التي تُهَدِّدُه على العكس، في استمرارية وُجوده نفسه على الأرض. وحول الحرية والجَبْر، واللذة والألم، والخير والشَّر، والجميل والقبيح، والأُسْرة والأمة، والعدل والجَوْر والمصير.

هـذا البُعد الأوَّل في الـشُّـعـور، هـو أحد خـطـوط الـقــوة، في الوعي العام بالذات. وأساس الإبداع في الفن. إذ عن طريقه يَتَمَوْضَع الإنسان في خصوصيات قَيْده الإنساني بشفُوفيَة ونزاهة وقوة، إذا ما استطاع أن يَتَحَسَّسَ ويتوقَّعَ، ويَرْصُدَ رُؤْيتَه بين الرُّؤَى، ويترك الأطياف فيها تنطق، فلا ينطق هو عنها، وتتساءل، فلا يقمعها جوابه، عن تساؤلاتها. وتصمت، فيُحِسّ في قرارة نفسه، بلاغة صمتها.

وهذا البعد في الشُّعور هو الذي يُشَكِّل مجال الإنسان الباطني الخاص به، والذي ينمو فيه بالاستعداد، وينضج بالمعاناة، ويُعَمِّق بالتجربة، ويزدهر بالعطاء، ويَضْمُر بالكَبْت. فيعطي لكل واحد هويته الحقيقية، التي قد ترتفع بالإنسان، بالفنان القوي، الى عالم رؤيوي قوي، تتلاشى فيه الحدود العادية، والمصطلح عليها عند الناس، بين الذاتي والموضوعي، ويختفي فيه المألوف، ليحل مكانه المُسْتَغْرَب والمُفاجِئ والنَّاشِز، في تصوراتهم، ويَمْتَزِج فيه الطبيعي، بما وراء الطبيعي في حساسيتهم.

ولكن هذا العمق في الشعور- مع ذلك، ليس إلا بُعْداً فقط، من أحد البُعْدَيْن الأساسِيَين، في شخصية الإنسان الخلّاق، واللذيْن بدون توازنهما في حساسيته يسقط إما في الغيبية المجانية، أو في الخطاب المباشر.

البعد الثاني يكمن في كون الانسان حالة ما، تاريخية، داخل مجتمع ما، تاريخي مضبوط. والإثنان معاً، يتفاعلان مع بعضهما، ويَنْفَعِل الواحد منهُما بالآخر. تلقائياً أو عن قَصْد. في شروط الفقر والغِنَى، والحرية والعبودية، والسلام والحرب، والتسامح والتَّعَصُّب، والرُّقِيّ والانحطاط، والامبريالية والنِّضال والقمع، والنجاح والفشل، والفوضى والنظام.

هل يمكن، منذ الآن فصاعِداً، اعتبار أن العِلْم، أشدّ إمْعاناً في الخيال من الأساطير. أو أن الأساطير كانت منذ البداية، أقل جُرأة من العِلْم؟

فإذا كان البُعد الأوّل، في وجدان الإنسان، يستطيع أن يَدْفَع بالفنّان، إلى أقْصَى حدوده على التاريخ فيجعله من جهة، في الممارسة العليا لحريته وانضباطه، يُحِسُّ بدرجة كفاءته الروحية، وقُدْرَته الفعلية على الخلق، في عالم رُؤْيَويّ باهر من العلاقات، ومُتَجدِّد باستمرار. مثلما يجعله من جهة أخرى، يتوفر في عالمه الرؤيوي الباهر والمتجدد، على تصور ما للإنسان نفسه في داخله. فإن البعد الثاني، بالنتيجة، هو الذي يعطي للعالم الرؤيوي، سنده الفسيولوجي، ويزود خيال الفنان الخلاق، في داخله، لبناء مجتمع الناس، بروح المشروع. وأبعاده المادية، وتوتراته الجدلية المضبوطة.

فواجب الشّاعر إذن والحالة هذه أن يكون شاهِدَ صِدْق على الحقيقة بِبُعْدَيْها الرُّؤْيَاوِيّ والتاريخي. وليستْ رسالته كشاعر، في أن يبحث عنها كما يبحث عنها الفيلسوف. ولا أن يهيم بها، كما يهيم بها الصُّوفي، لأن الحقيقة هي معاناته هو. والمضمون الكلي، لهيئته الروحية وحجمه التاريخي فموقفه منها كشاعر هو غير موقف الصوفي والفيلسوف.

والشهادة بصدق على الحقيقة هنا، تَسْتَلْزِم قُدْرَةَ الشّاهِد على الارتفاع إلى مستواها، بالرؤية. وتتوقّف على كفاءته، في التلوين والإيهام والإثارة، لجعلها قابلة للتكرار، في التبليغ بالذات. لأنها مُنْتَزَعَة من مُعاناته ومن حركة كونه، عبر حركة التاريخ، فهي تنعكس في إحساسه، الثابت والمتغير في الإنسان، ولا تستمد كيفما كان نوعه، يمكن أن يحول معطياتها إلى منظوره المتحيز أو يوظف منفعيا، هدفها في غاية أخرى، غير غاية التعبير عن نفسها بحرية وصدق، كشهادة حرة وصادقة، بملء ما تستلزمه شهادة على الناس، كل الناس، من نزاهة وصدق وحرية وقوة.

4) أن تَعيشَ الحاضِر بِعيُون المستقبل

والمشكل هو أن الناس يعيشون المستقبل بعيون الماضي بينما الشاعر، يجب عليه أن يحس الماضي كله في الحاضر، وأن يعيش الحاضر نفسه، بعيون المستقبل. وذلك لأن الشِّعر هو النقطة التي تلتقي فيها الرؤيا بالتاريخ. إذ التاريخ هو ماضي الرؤيا، والرؤيا هي مستقبل التاريخ.

وفي ضمير الشاعر فقط، يمتزج الماضي بالمستقبل، ويتّحدّان فتَصْفُو التجربة من جهة، وتتعالى في اللّامُتناهي، لتَتَجَذّر تَوتّراتُها في الرؤيا. وتصحو الرؤيا من جهة ثانية، فترشد في المتناهي، لتَتَرَوْحَنَ في التاريخ وتستطيع أن توظف عندئذ رموزه ومقاييسه وإيعازاته، ليمكنها أن تخترق بذلك، كثافة القَيْد الانساني وتصبح قابلة للحكي والتكرار.

فالوعي النّاضج عند الشاعر، مرهون إذن بدرجة قوة وشفوفية عالمه الرؤياوي الخاص. مثلما هو مربوط أيضاً، بدرجة استيعاب تجربته التاريخية نفسها في المجتمع، وقدرته على فهم آلياتها ومضامينها واتجاهات توتراتها، فَهْماً سليماً ومضبوطاً، وعلى اعتبار الشّاعر نفسه جزءاً من المجتمع الذي يعيش فيه، وقوة مُتفاعِلَة معه، وغير مُحايِدَة فيه، من بين قواته الاخرى صانعة التاريخ.

ولكن كيف يمكن الإيعاز بمقاربات للحوار مع الشّعر، في الوقت الراهن؟

ماذا هو شِعْرٌ، وماذا هو ليس بِشِعْر، في عصر ثورة الإنسان الكونية الشاملة في الوقت الحاضِر، لمحاولة رفع التحديات، من كل جهة حواليه؟ ماهي الحدود بين الرؤيا والتاريخ، في وعي إنسان القرن الحادي والعشرين؟ هل يمكن، منذ الآن فصاعداً، اعتبار أن العِلْم، أشدّ إمْعاناً في الخيال من الأساطير. أو أن الأساطير كانت منذ البداية، أقل جُرْأة من العِلْم؟

إن شيئا ما، ميثولوجياً، يَسْكُنُنا. فما يكاد الإنسان يُجَرِّد إلا بعد أن يُجَسِّد، أو يفترض على الأقل أنه جَسّدَ، لينطلق من العظَم والأبعاد والنِّسَب والقيَم والمقاييس، والأبْدَاء والنِّهايات، والقِدَم والحُدوث، فَيَزِنُ عندئذ في فكره، اللا

منظور بالمنظور، واللامتناهي بالمتناهي، واللاموجود بالموجود. واللاقياسي، بالمقيس في تجربته، المتخيل في شعوره.

ولكن معايير الانسان كلها للتقييم، وقياساته كلها للحجوم، وتحديداته كلّها للأبعاد والنِّسَب، والتَّحَيُّز والعلاقات، والزمن والمكان، توجد الآن ضمنيا سواء على المستوى العقلاني أو على المستوى الأسطوري للأرشيف الحضاري العام الانساني في حالة خلل بنيوي ونفسي، ووضعية مراجعات جذرية قاطعة، بين عالم أمس قد مضى، ولم يعد له حضور في الحال تقريبا، إلا بقوة سرعته المكتسبة، وبين عالم غد لم يات بعد.

ومن ثمة أزمة الشِّعر المعاصر، ولُهاث الفن.

فالخَلَل البنيوي والنفسي يبدو خللًا حقيقيا في العلاقة بين الثقافة والحضارة في الوقت الراهن. ومن ثمة تخلف سير الوعي في الثقافة، عن سير التقدم في الحضارة، واسْتفْحالُ التشويش والاضطراب في الربط، داخل الوعي البشري حالياً على العموم، بين الرمز والمرموز، بين العِلْم والتقنولوجيا، بين الحرية والجَبْر، بين الألة والإنسان، والحقيقة والأساطير، والإستيتك نفسه والفن.

5) الحاجة إلى هوميروس جديد

ماهي الصِّيغة التاريخية في شروط كهذه إذن، للإيعاز بمُقاربات للحوار مع الشِّعر في آفاق المستقبل الحاضر؟ ماهو موقع الشِّعر في ثقافة الغد؟ وهل يمكن للإنسان أن يَسْتَعِيضَ عن المزمار بالحاسوب، وعن الأساطير والكُسموغونيات، ببرامج الاختراق البشري حاليا للأجواء العليا، على مسافة ملايين الأميال، من أجل تسخير أجرامها للإنسان، في الفضاء البعيد؟

وفي حضارة التَّحَرُّر من جاذبية الأرض، كيف يُثَمِّن الشِّعر لعصرنا، أسطورياً وجمالياً وروحياً، نشاط المفارخ البيولوجية، المُقامَة منذ الآن بيننا، لا لاسْتفْراخ الكائن الإنساني فقط، بل أيضا لبرمجة حياته، وتحديد مستقبل سلوكه على الأرض علميا، في أنابيب التفريخ الجيني؟

ترى، هل يوحي إلينا القمر الآن، بعد أن داسَ ملاّحُو الفضاء حَرَمَه بأقدامهم، وقاسُوا عَقْلَهُ الفعَّال بآلاتهم، ما أوْحَاهُ للشاعر العربي، حيث قال :

أمانــا أيُّها القمَــر المطِلُّ — فمن جَفْنَيْكَ أسياف تسلُّ

أو ما أوحاه للشاعر العربي الآخر حيث قال :

رأتْ قمرَ السَّماء فأذْكرتني — لَيالِــيَ وصْلِهـا بالرَّقْمَتَيْنِ
كِلانــا ناظِـر قمــراً ولكن — رأيــتُ بعينها ورأَتْ بعيني

ماذا عسى أن يكون انْعكَاس مثل هذه الشروط على حساسية الشَّاعِر غداً، وفي أي اتِّجاه، وبأيِّ عُمْق، ولأيِّ ميتافيزياء أخرى، سيُعَدِّل التقدم العلمي، عالمه الرُّؤْياوي العميق، بنوابض أسطورية وجمالية وروحية جديدة، للمساعدة على تأكيد وترشيد الانسان الجديد.

العالم الرؤياوي للشاعر، هو حَرَمُه الشخصي، وهو مرآة نفسه في المجتمع، ومرآة المجتمع في نفسه. وهو من جهة أخرى باصِرَتُه الصافية الرقراقة على باطن الكون، فبواسطتها يستطيع أن يُثَبِّتَ في صيغ عليا رامزة، ما يطفو فوق الأمواج من مظاهر وتَقَلُّبات، ثم هو أيضا تعبير الروح عن مغامراتها في شروط الجسد، وحنينها عبر هذه المغامرات، إلى شيء ما، هي وَلْهَى به، ولَهَ الفراشة بالنور.

ماهو موقع الشِّعر في ثقافة الغد؟ وهل يمكن للإنسان أن يَسْتَعِيضَ عن المزمار بالحاسوب، وعن الأساطير والكُسموغونيات، ببرامج الاختراق البشري حاليا للأجواء العليا، على مسافة ملايين الأميال، من أجل تسخير أجرامها للإنسان، في الفضاء البعيد؟



عبد الله شريق

استمرارية مجلة «الثقافة المغربية»

عرف الحقل الثقافي المعاصر في المغرب، منذ أواخر الخمسينيات وخلال فترة الستينيات من القرن الماضي، صدور مجموعة من المجلات الثقافية عن مؤسسات رسمية مثل وزارة الأوقاف (دعوة الحق البينة)، ووزارة الثقافة: (الثقافة المغربية المناهل..)، وعن جمعيات وجماعات مستقلة (رسالة الأديب آفاق أقلام..). وخلال فترة السبعينيات والثمانينيات، صدرت مجموعة أخرى متقاربة في توجهها السياسي والثقافي: أنفاس الثقافة الجديدة الأساس الزمان المغربي المدينة الجسور- البديل المشروع الموقف... كان لها دور فعال في نشرالإنتاج الثقافي وترويج الأفكار وتنشيط الحركة الثقافية والأدبية. ورغم تنوُّع اهتماماتها الثقافية وتقارب أوتباين ميولاتها السياسية والإيديولوجية فإن أغلب الإنتاج الثقافي الذي تم ترويجه، خلال تلك الفترة، كان يتوزع بين نزعتين ثقافيتين كبيرتين كانتا مهيمنتين على الساحة آنذاك هما: النزعة السلفية المحافظة، والنزعة الواقعية الاشتراكية. ولا نجد إلا نُتَفاً وشذرات قليلة من الفكر الليبرالي، لأنه لم تظهر عندنا في المغرب نزعة ثقافية ليبرالية حقيقية على الشكل الذي نجده في أوربا أو في بعض دول المشرق العربي (مصر/لبنان)، كما لاحظ ذلك عبدالله العروي في" الإيديولوجية العربية المعاصرة ". وفي التسعينيات وبداية الألفية الثالثة ظهرت مجلات أخرى، ورقية وإلكترونية، باهتمامات جديدة متخصصة ومتنوعة، في ارتباط بالتحولات الجديدة التي عرفها الحقل الثقافي وتنوع مجالاته ومكوناته ووسائطه، وبانتشار أدبيات الفكر الحداثي و الديموقراطية وحقوق الإنسان و الثقافة الأمازيغية والمجتمع المدني والمثاقفة والإعلام الإلكتروني، وتجاوز مرحلة هيمنة السياسي على الثقافي.

غير أنه من المُؤْسِف أن كثيراً من تلك المجلات توقفت لأسباب أو إكراهات ذاتية أو خارجية : العجز المالي الخلافات الإيديولوجية والشخصية المنع من طرف السلطة (1984) عدم تَلَقّي المُساندة والدَّعم والتشجيع وغير ذلك من الأسباب. وترك هذا التَّوَقُّف فراغاً كبيراً في الساحة الثقافية والسياسية.

مجلة " الثقافة المغربية " صدرت سنة 1970. لكن رغم صدور هذه المجلة عن مؤسسة رسمية مسؤولة عن الشأن الثقافي، فإنها، منذ ذلك التاريخ عرفت هي الأخرى فترات توقُّف أو انقطاع مُؤَقَّت عن الصدور، برغم الدورالفعال الذي تقوم به في التعريف بجوانب هامة من تراثنا الثقافي ونشر إنتاجات متميزة في حقول معرفية متعددة، فكرية وأدبية وفنية معاصرة: الفترة الأولى كانت من 1973 إلى 1991، والثانية من 1993 إلى 1999، والثالثة من 2013 إلى 2017. ولتلافي هذه التوقفات والانقطاعات يمكن للوزارة أن تبحث عن صيغة قانونية، تضمن استمرارية صدور هذه المجلة بشكل دائم، وبشكل يضمن عدم تبعيتها للتبدلات السياسية ونتائج الانتخابات والتشكيلات الحكومية، على اعتبار أن الثقافة أو العمل الثقافي والمؤسسات العلمية والثقافية يجب أن تمتلك استقلالا نسبياً ونوعيا عن العمل السياسي الآني والمباشر، وألا تكون خاضعة لتقلباته. ويمكن أن نقترح في هذا الصدد، وضع ميثاق عام يحدد الإطار الثقافي العام الذي يحدد المجالات التي تشتغل فيها المجلة والأهداف والغايات التي تتوخى تحقيقها. فهي مجلة للثقافة المغربية التي تمثل مشتركنا الوطني، في تعددها وتنوعها ووحدتها،

ويجب أن تساهم في نشرالوعي الحضاري والثقافي، وقيم التعدد والحوار والسلم والتسامح والوحدة والانفتاح والحوار والديموقراطية والسلوك المدني، ضمن القيم والثوابت الوطنية العامة المشتركة بين جميع المغاربة، وأن تتسم المجلة بالموضوعية والحياد، مع الحرص على القيمة الفكرية والإبداعية لما يُنْشَر فيها من نصوص ودراسات، وتعبيرات فنية مختلفة.

فالإنتاج الثقافي يختلف في طبيعته ووظيفته عن العمل السياسي لكونه يهتم بما هو جوهري وحضاري وعميق في حياة الإنسان والمجتمع، والمثقفون والفنانون قد يتجاوزون واقعهم الآني المحدود ليتطلعوا إلى آفاق وقضايا إنسانية وحضارية أوسع وأرحب، وقد يتجاوزون إيديولوجية ومصالح الطبقة أو الحزب الذي قد ينتمون إليه ليعبروا عن مصالح كبرى وطنية وإنسانية عامة.

ومن زاوية أخرى، " الثقافة المغربية" مجلة لكل المنتجين الثقافيين، مفكرين وكتابا وأدباء وفنانين، ولكل الجهات واللغات (العربية الأمازيغية الحسانية الفرنسية الإسبانية...) ولمختلف الأنماط الفكرية والأشكال الثقافية والفنية والأدبية، كما حاولنا تحقيقه في العدد الحالي ضمن المبادئ التي حددناها لعملنا في هيئة التحريرمنذ البداية : الفكر الفلسفة التاريخ علم الاجتماع الأنتروبولوجيا علم النفس الترجمة التشكيل الفوتوغرافيا النحت المسرح الموسيقى السينما الشعر(العربي الفصيح الزجل الأمازيغي الحساني) القصة الرواية النقد الأدبي والثقافي اللسانيات السيميولوجيا.. وغيرها من العلوم الإنسانية وما ترتبط به أو تتقاطع معه من علوم أخرى تجريبية وغيرها. وهي مفتوحة أمام كل الأقلام المغربية وغير المغربية ومختلف الفئات الإجتماعية وليس أمام الكتاب الكباروالأساتذة الجامعيين والباحثين المعروفين أوالمشهورين فقط.

المجلة يمكن أن تستقبل أيضا كتابات الشباب والمبتدئين والمهمشين والمنعزلين في الظل بعيدا عن الأضواء، وما أكثرهم..من الذين لا يجدون منابر لنشر ما يكتبونه ولا من يشجعهم على الإستمرار في الكتابة.و كتاباتهم تحمل بصمات خاصة وتعبر عن تجارب حياتية متميزة في لغتها ومتخيلاتها...فيها تداخل بين الأجناس واللغات..وفيها متخيلات وعوالم غرائبية تمثل حياة وتطلعات ومعاناة المهمشين والصامتين والمنسيين..نصوص تمثل هامشا منسيا من الثقافة المغربية..لكن بشرط أن تتوافرفي هذه الكتابات والمساهمات الشروط الفنية أو الفكرية الإبداعية المطلوبة في مختلف الحقول المعرفية والفنية وأن تحمل قيمة معرفية أو فنية أو إضافة إبداعية معينة.

ولابد أن نؤكد في هذا المجال أن ديموقراطية الانتخابات غير كافية لبناء مجتمع متطوروحداثي يساير متطلبات العصر، بل لابد من تحقيق ديموقراطية فكرية وثقافية وإحداث تغيير ثقافي في المؤسسات والعقول إلى جانب التغيير السياسي. والمؤسسات الثقافية والمثقفون يتحملون مسؤولية كبرى في هذه المرحلة للعمل على نشر قيم التنويرومواجهة أفكار التضليل والتعصب والتطرف والعنف، ونقد طرق وآليات التفكير المسيطرة على بعض الأذهان المروجة لهذ الأفكاروالكشف عن المسلمات المتحكمة فيها، والتي أوصل بعضها المجتمعات العربية اليوم إلى حالة الجمود والتردي والضياع والتشتت. الأمة العربية اليوم تعاني أزمة عقل أوأزمة فكرابتعدعن قيم الحرية والتعددية والديموقراطية والتسامح. ونحن في أشد الحاجة، كما يقول سعيد بنسعيد العلوي، إلى" ثورة في العقل العربي ذاته، في البنيات الذهنية التي يفكر بها العرب ويتعاملون بواسطتها مع واقعهم الحالي".